BIBLIOTECA DI CULTURA MODERNA

D. MORELLI - E. DALBONO

LA SCUOLA NAPOLETANA DI PITTURA

NEL SECOLO DECIMONONO

ED ALTRI SCRITTI D'ARTE

A CURA DI

B. CROCE

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1915

LA SCUOLA NAPOLETANA DI PITTURA

NEL SECOLO DECIMONONO

ED ALTRI SCRITTI D'ARTE

D. MORELLI - E. DALBONO

LA SCUOLA NAPOLETANA DI PITTURA

NEL SECOLO DECIMONONO

ED ALTRI SCRITTI D'ARTE

A CURA DI

B. CROCE

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1915

AVVERTENZA

Perchè ho voluto ristampare questi scritti, che ben pochi conoscono, e mi sono procurato all'uopo il permesso, per gli uni dai figliuoli del Morelli, i miei ottimi amici Fausto e Mario, i quali hanno subito acconsentito di buon grado, e per gli altri dal loro autore Dalbono, che non aveva alcun pensiero di formarne mai un volume, e mi ha data ogni più ampia facoltà di scelta e di ordinamento? — Perchè mi pare che contengano in modo assai fresco e immediato i ricordi di un periodo memorabile della storia della moderna pittura italiana, e particolarmente di quella che fu chiamata la « scuola napoletana »; e perchè, come di solito gli scritti dei pittori, sono tutti animati da un vivacissimo sentimento dell'arte (nè solo

dell'arte della pittura). Non credo poi che dovrò offrire spiegazioni e giustificazioni circa la forma con la quale si presentano le pagine del Dalbono: forma sovente scorretta, come l'autore medesimo confessa, ma di altrettanto spontanea, e variata da immagini, fantasie e bizzarrie che saranno certamente assai gustate come espressione di una personalità originale, tra satirica, scherzosa ed entusiastica.

Per ogni informazione sulla vita e sulle opere del Morelli mi basta rinviare alla monografia del Levi (1)*, dove anche si troveranno lettere, brani di diarii e note di arte di quell'insigne uomo, che qui non si ristampano; e per ciò che si attiene al Dalbono, oltrechè a un recente volume speciale* (2)*, al profilo che ne disegnò l'Oietti in un suo articolo* (3)*. Dove anche è riferita, dalla viva voce, una conversazione del Dalbono sulla pittura di paese e sul carattere della pittura italiana, che potrebbe stare tale quale tra le pagine della mia*

---

(1) PRIMO LEVI (l'Italico), *Domenico Morelli nella vita e nell'arte, Mezzo secolo di pittura italiana*, Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1906.

(2) O. GIORDANO, *Eduardo Dalbono, I giorni e le opere*, Milano, Molinari, 1914.

(3) *Ritratti d'artisti italiani*, Milano, Treves, 1911, pp. 95-108.

raccolta: pagine «scritte», e nondimeno tutte «parlate», per non dire (come forse sarebbe più esatto) «gesticolate».

Napoli, aprile 1914.

B. Croce.

I

SCRITTI DI DOMENICO MORELLI

I

FILIPPO PALIZZI

E LA SCUOLA NAPOLETANA DI PITTURA DOPO IL 1840 [1]

Se l' antica amicizia e la lunga consuetudine artistica col rimpianto Filippo Palizzi mi consentono di potervi intrattenere, quest' oggi, intorno al suo nome glorioso, non sarà inopportuno, io credo, narrarvi un po' di storia della nostra scuola di pittura in questa seconda metà del secolo, e di narrarvela così, discorrendo, semplicemente, col solo sussidio della mia memoria. Gli artisti coetanei la conoscono, questa storia; e per ciò, io penso, dovrà esser caro ad essi risvegliare nell' animo i ricordi delle fervide speranze giovanili e gli entusiasmi della vita artistica di un tempo.

Voi avete sentito elogiare Filippo Palizzi, come riformatore della pittura in Napoli — donde poi mosse

---

(1) Era preceduto dalla seguente Avvertenza: « Questo discorso com memorativo di Filippo Palizzi e dei suoi tempi fu letto all' Accademia Reale, nella tornata del 21 giugno 1900. Io però l'avevo pensato e scritto per i giovani dell' Istituto di Belle Arti; e quindi ad essi rivolgo sempre la parola nel testo del discorso, che ho voluto dare alla stampa nella sua forma primitiva ».

la riforma degli studi negli altri paesi d'Italia — e come colui che combattè la scuola accademica; ma voi non potete sapere che cosa si sia combattuto, nè quale veramente sia stato il bene arrecato alla scuola nostra dalla detta riforma. Per meglio apprezzarla, è necessario conoscere quale fosse la vita intima della nostra piccola famiglia artistica di allora e quale lo stato dell'arte in Napoli, allorchè Filippo Palizzi venne a studiare fra noi. Vi narrerò tutto questo e vi aggiungerò qualcos'altro, che valga a farvi intendere la vita dei giovani di quel tempo, nel R. Istituto di Belle Arti, e quella dei loro maestri. Non mi fermerò sulle date precise: i periodi evolutivi dell'arte non si contano coi tanti del mese di tale anno.

Quando i fratelli Giuseppe e Filippo Palizzi vennero a Napoli, erasi compiuta una grande opera d'arte: il tempio di San Francesco di Paola; e si ammiravano da tutti quelle statue di marmo sul portico e sul frontone, che voi, forse, non avete mai guardate attentamente. Credo però che avrete scorto e riconosciuto più volte il grande merito delle due statue equestri in bronzo, poste sul davanti del tempio, a pie' della scala: una del grande Canova, l'altra di Antonio Calì, napoletano. Quale è quella del Canova? quale quella del Calì? voi potete facilmente scambiare l'una con l'altra, tanto le uguaglia in tutto il merito e lo stile. E da tutti invero si riconosceva il grande merito del Calì, dalla famiglia artistica e dai concittadini: voi avete disegnato il suo *Pugillatore*, come una statua antica.

Anche nell'interno della chiesa, si ammiravano con riverenza i quadri del Camuccini di Roma e del Benvenuti di Firenze: *Il miracolo del giovane risorto* e *La comunione di San Ferdinando*. E noi giovani lungamente li abbiamo considerati e studiati, quasi per ritenere a memoria quelle qualità pittoriche, che allora

dovevano servirci di scuola; ma l'arte dei due maestri era diversa: del quadro del Benvenuti si aveva, a tutta prima, una bella e simpatica impressione; in quello del Camuccini si doveva ammirare il maestro sapiente, il legislatore dell'arte.

Eravi pure un quadro del Landi di Parma, l'artista che Pietro Giordani, nei suoi scritti d'arte, anteponeva a tutti: *La Madonna vestita di bianco con due angioli ai lati*; una pittura di un realismo imbellettato, che noi rispettavamo, pur senza intenderla affatto.

Dei nostri eravi: *La morte di San Giuseppe* del Guerra, il *San Nicola Tolentino* del Carta, e *La morte di San'Andrea Avellino* del Del Vivo. Erano tutti maestri celebrati, i quali vivevano in un'atmosfera superiore, e con ciò intendo dire che noi giovani non avevamo nessun contatto intimo con essi: incontrandoli per via, facevamo loro di cappello, inchinandoci, e solo qualcuno osava di baciar loro la mano.

Tra i nostri artisti di quel tempo, primo era Filippo Marsigli. Egli aveva già fatto una vera opera d'arte; il migliore, anzi l'unico suo quadro, che resterà nella storia della pittura del nostro secolo: *Omero che canta e i due pastori*. La figura di Omero, vecchio, cieco, ispirata dall'arte greca, è stupenda per carattere e per disegno. Peccato che questo quadro sia lontano, a Liverpool, portatovi dal duca di Aumale! Voi che del Marsigli avete visto solo *La battaglia*, che abbiamo nella nostra sala di pittura, non potete figurarvi il merito dell'altro quadro: la distanza che passa tra le due opere è immensa.

In Napoli, non vi erano raccolte di opere d'arte moderna; e noi giovani, ansiosi di vederne, aspettavamo, come il più grande avvenimento della nostra vita, l'apertura dell'esposizione. Le esposizioni di Belle Arti erano biennali, e si inauguravano con gran pompa. Il Re vi

andava in forma pubblica; i soldati, in grande uniforme, si schieravano sulla spianata del Museo Nazionale, allora Borbonico; i professori, in abito nero, ricevevano la Famiglia Reale, pigliando posto accanto ai ministri e ai dignitari esteri.

Le opere che facevano quasi sempre l'onore della Mostra erano i « saggi », che mandavano da Roma i nostri pensionati. L'autore dell'opera migliore e più importante di pittura, di scultura e di architettura, era giudicato degno della grande medaglia d'oro, e il suo nome veniva contrassegnato con la scritta: « *premio al merito distinto* », e questa distinzione aveva allora un gran valore, non solo nella opinione dei concittadini, ma anche in tutto il Regno.

Non ho cognizione della mostra, alla quale l'Oliva mandò da Roma i suoi quadri: *Mario sulle rovine di Cartagine* ed il *Manlio Torquato*; ma di essi si parlava con grande, anzi grandissima ammirazione. Questi quadri si trovano ora a Capodimonte e sono anche ora lodati, come opera di pittura corretta e di un rilievo scultorio.

Ricordo appena la mostra, cui il Mancinelli mandò da Roma: l'*Aiace e Cassandra* e la *Sfida dei pastori*, giudicata composizione magistrale. Il Ciccarelli mandò il *Filottete* ed il *Telemaco e Telmosiri* che canta sotto un bellissimo platano illuminato dal sole: quadro, quest'ultimo, di un vigoroso e grande effetto pittorico d'ombra e di luce. A noi giovani si diceva, allora, che le qualità tutte personali e troppo ardite di quelle pitture erano di esempio pericoloso; e che, invece, per la nostra educazione, dovevamo guardare le pitture del Mancinelli, che aveva qualità di scuola accademica.

Intorno a questo tempo, conobbi Filippo Palizzi.

Egli — più avanzato in età di tutti noi — disegnava, con noi, allo stesso banco della classe elementare di

disegno, la testa di Giunone, di prospetto. Noi però copiavamo dalla stampa il chiaroscuro con lo sfumino: egli, invece, disegnava in certo modo particolare, copiando anche i tratti del bulino, così come li aveva distribuiti l'incisore. Si provava, a volte, di farci il ritratto di profilo, senza guardarci, col solo tatto dell'indice della mano sinistra, disegnando con la destra.

Nella tarda vecchiezza, egli si compiaceva di mostrare un documento della sua tenacia giovanile: desideroso di conoscere l'anatomia e non avendo mezzi per comprare un trattato, pensò di copiarne uno, che ebbe in prestito per pochi giorni; e copiò non soltanto le tavole incise in rame, ma riprodusse esattamente anche il testo, imitando alla perfezione perfino i caratteri a stampa.

Non ricordo per quanto tempo egli sia rimasto nelle classi elementari, nè quali gessi abbia disegnati: non ne abbiamo parlato mai tra noi.

L'ordine dei nostri studi, allora, era lo stesso di quello che si usa tenere ora; dalla stampa si passava al rilievo, e dalla statua al nudo ed alla pittura. Vi erano concorsi mensili in ogni classe di disegno, e non si usciva dall'una, per entrare all'altra superiore, senza avere avuto due primi premi. Nella classe del « nudo » si restava sei anni, quanti ne erano assegnati ai pensionati, e si poteva tutti i mesi concorrere ed avere premi. Gli stessi concorsi si facevano nella scuola di paesaggio: ogni mese si eseguiva un disegno dal vero, ed ogni due mesi un dipinto ad olio, anche dal vero. Erano quasi sempre alberi, perchè si riteneva che l'albero nel paesaggio si dovesse studiare, come il nudo si studiava nella scuola di figura. Vi era anche un modo speciale di dipingere la quercia, il platano, l'elce, ecc. Furono Giacinto Gigante e La Volpe che fecero cancellare dalla grammatica del paesaggio il tocco distintivo del pennello.

Ricordo bene quel giorno, in cui entrammo a vedere i disegni premiati, esposti nelle sale terrene del Museo: con quale interesse ammirammo il disegno di una vaccarella eseguita dal Palizzi e premiata! Questo disegno, conservato per molti anni dall'Economo dell'Istituto di Belle Arti, fu, con grazioso pensiero, donato a Palizzi, quando egli ne fu nominato direttore la prima volta; e fu per lui davvero una cara e gradevole sorpresa. Rivedemmo insieme questo disegno, lo guardammo attentamente, e: — Curioso! — dissi io — pare copiato dalle vaccarelle di gesso. — Palizzi lo volle difendere e mi rispose: — Ma vedi però con che amore e con che diligenza è fatto; e poi, così si disegnava allora. —

Era così, infatti. A noi s'insegnava a guardare il vero nella forma esteriore e segnarlo a contorno, dando a questo una importanza maggiore del chiaroscuro. Vi era l'assioma: « un buon contorno e in mezzo...! ». Veramente, in quel disegno mancavano quelle qualità, di che in sèguito si è creata tutta una scuola.

Nell'archivio dell'Istituto sono i documenti di altri premi, avuti per concorso di animali e paesaggi dipinti: io non li ricordo.

Filippo Palizzi erasi allontanato da noi e studiava dal vero nei pascoli di Fuorigrotta. Suo fratello Giuseppe era venuto in Napoli prima di lui e dipingeva paesaggio e figura. Abitavano insieme prima al palazzo Villarosa a San Mattia, presso una stiratrice che dava in fitto camere agli studenti, e poi in un modestissimo quartierino in cima al palazzo Cavalcante a Toledo. D'indole diversa, i due fratelli, dal medesimo nido, spiccavano il volo in direzione diversa: Giuseppe lontano lontano, suo fratello Filippo a breve cammino.

Giuseppe — lo chiamavano tutti Peppino Palizzi — era bello, di carattere simpatico, di modi geniali; vestiva artisticamente, con giacca e berretto di velluto nero. Era

conosciuto da tutti: una litografia, esposta a Toledo, lo rappresentava nel suo caratteristico costume, seduto sulla spiaggia, disegnando un gruppo di marinai ed alcune barche. Peppino aveva l'anima e la figura poetica. Era entusiasta di una celebrità teatrale, che allora faceva furore a San Carlo, e la seguiva ogni sera, dopo lo spettacolo, fino alla porta della casa di lei. Egli ignorava allora, ed ha ignorato per tutta la vita, di essere amato in segreto da una gentile signorina, la quale era al primo piano nobile del medesimo palazzo Cavalcante, ove egli abitava presso i tetti, e che, solo per vederlo, lo aspettava prona sul balcone, sino a tardissima notte, quando egli rincasava!

Filippo, invece, aveva aspetto poco piacente, ma virile: aveva modi austeri, rispondeva a monosillabi e si chiudeva sempre nel suo carattere cupo e concentrato, tanto che il fratello e gli amici lo chiamavano per canzonatura: « *il tomo* » (1). Vestiva modestamente, senza mai distinguersi dai più: per quasi metà della vita, non smise mai il cappello a cilindro ed il soprabito nero.

Ai tempi dei quali io parlo, i due fratelli non erano ricchi davvero. Essi contavano sul proprio lavoro, che non dava loro pingui guadagni: eppure questi due giovani, poveri e fieri ad un tempo, non si piegarono mai a fare arte da commercio.

Più modesto di Peppino, Filippo era amato da una sartina, una ragazza semplice, la quale, un giorno, gli offrì in dono un magnifico *gilet*, di quelli ricchi di ricamo, come usavano allora. Proprio in quel giorno, Filippo si struggeva dalla voglia di dipingere e non poteva; aveva dato fondo ai colori e non aveva mezzi per comprarne. Quel dono fu per lui una vera provvidenza: lo vendette, lo stesso giorno, comperò i colori, e dipinse!

---

(1) In dial. nap.: serio, taciturno.

Filippo mi ha raccontato che, un giorno, l'ultimo di carnevale, egli ed il fratello aspettarono a stomaco digiuno, fino alle otto di sera, che si riaprisse la trattoria nel vico Carrozzieri, dove erano soliti desinare, pagando l'oste a mese. Questi era andato con la moglie a godersi le maschere. Ritornato e riaperta l'osteria, i due fratelli si presentarono con aria disinvolta, come se si trovassero lì per caso, di passaggio. Chiesero se vi fosse nulla da cena, ed ebbero, per tutto desinare carnevalesco, un pezzo di carne riscaldata!

Nel raccontarmi questo, Filippo rideva di soddisfazione ed aggiungeva: — Questi giovani si lamentano della vita che fanno: oh essa quanto è meno stentata della nostra di allora! — Noi peraltro non ci siamo mai lamentati; anzi eravamo orgogliosi di dover vincere continuamente le avversità della sorte.

Presso a poco in questo stesso tempo, gli venne ordinato un quadro da un principe napoletano. Era la prima opera importante, a cui Filippo si accingeva. Vi lavorò lungamente, e con amore, e fondò su di essa tutte le speranze sue; ed eguale assegnamento vi fece il fratello Peppino, giacchè erano mesi che tutti e due vivevano a credito, per l'alloggio e pel vitto. Finita l'opera, la portò egli stesso al sontuoso palazzo del principe: aspettò più ore in anticamera, e finalmente fu ammesso al cospetto del signore, con un poco di ansia e un poco di dispetto per la lunga attesa. L'opera piacque; pure, allorchè Filippo ne chiese il prezzo, il principe si mostrò scontento e voleva che fosse sensibilmente ridotto. Palizzi rifiutò con disdegno e portò via il quadro; ma, al suo ritorno a casa, furono scene di disperazione; Peppino si gettò affannosamente sul letto, e Filippo si lasciò cadere sopra una sedia, quasi svenuto: tutte le speranze erano crollate!

Un loro conterraneo, che già godeva un nome noto nel commercio e contava cospicue aderenze, s'interessò

alla sorte dei due fratelli e narrò lo spiacevole caso a don Gaetano Genovese, architetto di corte, uomo di cuore e di valore.

Il Genovese vide il quadro; gli piacque: il giorno stesso ne parlò al re, Ferdinando II. Anche al re il quadro piacque, e fu da lui acquistato ad un prezzo quasi doppio di quello richiesto dal Palizzi al principe napoletano. Quel quadro, intitolato *Il mese di Maggio*, ebbe l'onore di una illustrazione nel *Poliorama pittoresco*; ed ora trovasi nella Reggia di Napoli, insieme con un altro, che gli fa riscontro, e che il re ordinò e pagò anche lautamente.

Questo fatto segnò la fortuna del Palizzi ed il suo ingresso a corte, come maestro di pittura del conte d'Aquila, fratello del re, e della sorella donna Amalia, moglie dello spagnuolo don Sebastiano, principe e pittore.

Del fratello Giuseppe noi giovani dell'Istituto sapevamo soltanto che era pittore di genio.

Concentrati nella scuola, non facevamo che aiutarci a vicenda: i più bravi consigliavano i deboli. Solo nei concorsi per i premi si diventava egoisti, e peggio.

Andavamo a scuola di anatomia al pianterreno delle carceri di San Francesco, luogo di malviventi e di prostitute. Ciò non ostante, quando il custode, alle undici, ci avvertiva che era giorno di lezione, si correva a testa bassa, infilando presto la porta, col solo vivo desiderio d'imparare. Il professore non aveva altri riguardi per noi artisti, fuori quello di coprire il resto del cadavere, non preparato per la lezione, con uno straccio sporco; e noi stavamo lì, attentissimi, a guardare, a spese dello stomaco.

Nella scuola si sapeva che, fra le cognizioni necessarie ad apprendersi, eravi la prospettiva. Ma, che cosa fosse propriamente, non sapevamo. Un giorno, fummo avvertiti di riunirci, per accompagnare la salma del professore di prospettiva alla chiesa: dunque, vi era un professore di prospettiva: ma a chi insegnava?

In sèguito, ci fu benigno Raffaele Bova, che c'insegnò di prospettiva quel tanto che sapeva.

Nell'Istituto non vi era alcuno, che potesse darci un avviamento allo studio della storia; e, per chi non aveva neppure una limitata educazione letteraria, era un affar serio. Di tutti gli scolari dell'Istituto sei o sette, per la grande volontà d'istruirci, leggemmo, senza consiglio di alcuno, quei libri che fu possibile procurarci.

Non ricordo chi di noi scoprì, una volta, che vi era un libro prezioso per la nostra educazione, scritto dal pittore Raffaele Mengs. Dalle 12 alle 2, andavamo insieme tre o quattro alla biblioteca, per leggere, in questo libro, della grandezza di Raffaello per il disegno, di Tiziano per il colorito e del Correggio per il chiaroscuro e per la luce. Ma erano vane parole per noi: come mettere insieme le qualità di questi artisti diversi? Noi non avevamo neppur modo di riscontrare nè il disegno di Raffaello, nè il colorito di Tiziano, nè il chiaroscuro del Correggio, nelle poche pitture raccolte nella nostra Pinacoteca, chiusa a noi per comodo dei forestieri.

La Esposizione del 1845, se non mi sbaglio, fu per noi un vero avvenimento.

In uno spazio, diviso da due pareti, con ottima luce, erano esposti, l'uno di contro all'altro, i dipinti dei fratelli Palizzi. — Giuseppe aveva esposto un quadro, che s'intitolava allora di « paesaggio storico », ed il soggetto era tratto dalla novella del Sestini *Pia dei Tolomei*. A prima vista, colpiva l'intonazione malinconica, triste, che attirava a lungo lo sguardo: in fondo, una montagna boscosa della maremma toscana; lontano, su per l'erta, un convoglio funebre; avanti, in primo piano, un cavaliere antico ed un eremita a cavallo; sotto il quadro si leggevano due ottave della leggenda romantica.

Che impressione! una di quelle impressioni, che non si dimenticano più dai giovani artisti, e segnano un

momento importante della loro vita. Che belle visioni suscitò quel quadro nella mia fantasia! Nessun libro poteva dirmi tanto; e pure, era quello il momento in cui la letteratura si era volta al romanticismo.

Di fronte, nella parete opposta, erano due studi ad olio di Filippo: un contadinello abruzzese, che suona la cennamella, ed un altro contadino vecchio, anche abruzzese, che tira la corda, cui era legato un asino, caduto. Questi studi sono ora esposti nella sala Palizzi della Galleria d'arte moderna in Roma.

Mi pare che, nella stessa esposizione, Beniamino de Francesco, anche lui pittore «realista», esponesse un suo quadro di paesaggio d'invenzione: un effetto di luna e, nella fenditura di una roccia sul mare, dei pirati turchi, che, rapita una donna vestita di bianco, scendono a salti in una barca sottoposta.

Questa fu per noi la prima rivelazione di una pittura, diversa dalle altre esposte in quella mostra. Gli studi di Filippo, specialmente, mi colpirono, per una verità genuina, che non era di nessuna scuola. Girando tutti i giorni per le sale della esposizione, mi fermavo sempre a guardare quei contadini; ma nessuno di noi giovani, allora, e anche nessun artista, pur ammirando quelle pitture, ebbe mai il pensiero, che con la stessa verità di esecuzione si potesse dipingere Ulisse, Archimede, Mosè, ecc.

Come quando, finita una festa, e tolto via il parato, ritornano malinconicamente alla vista i consueti antichi disegni delle pareti domestiche, così avveniva a noi, quando, chiusa l'esposizione, ripigliando il lavoro usato nelle sale della nostra scuola, tornavamo a rivedere tutte le statue, i frammenti, le teste di gesso, con la stessa luce, le stesse ombre, al medesimo posto, come le avevano disegnate i più bravi artisti, quali l'Angelini, il Citarelli, l'Oliva, il Mancinelli, e come

dovevamo studiarle anche noi: chè non si sarebbe potuto divenire artista, senza aver vissuto degli anni nell'« ambiente » di quella scuola e senza aver conseguiti tanti premi.

E noi si studiava davvero, anche fuori la scuola. Altamura si univa a noi, solo quando andavamo a disegnare in campagna alberi e case, sempre a contorno. Immaginate voi come si possano disegnare a contorni gli scogli, l'arena, l'acqua? e pure, così disegnava Achille Gigante, così il Carelli!

Il ricordo degli studi esposti da Filippo Palizzi ci ammoniva, che, per giungere anche noi a farli, bisognava tenere altra via.

Un giorno, Altamura ed io, facendoci animo, andammo a picchiare all'uscio dei fratelli Palizzi nella via Santa Maria in Portico a Chiaia. Essi ci accolsero cortesemente, si mostrarono lusingati dal nostro desiderio di vedere il loro studio e ci lasciarono ammirare attentamente i loro dipinti, accogliendo con certo orgoglio la nostra sentita ammirazione. Peppino, più espansivo, ci fece vedere un paesaggio d'invenzione, non ancor tutto dipinto: esso è rimasto così, come noi lo vedemmo allora, ed ora fa parte della collezione dei fratelli Palizzi nella sala del nostro Istituto. Per qual via essi fossero arrivati a fare quei dipinti, a noi non riuscì d'indovinare in quella troppa breve conversazione: poco dopo, sapemmo che Filippo era andato in Moldavia e Peppino aveva fissata la sua dimora a Parigi.

Si avvicinava intanto il quarantotto; e, per quel risveglio del sentimento di italianità penetrato anche più forte in tutti noi, pregammo il professore di pittura di darci, come tema del concorso trimestrale, un soggetto tratto dalla *Divina Commedia*. Avemmo, infatti, dal direttore il tema: *L'angelo che conduce le anime nella barca* (*Purgatorio*, canto II).

La visione dantesca era all'alba: e, per poter studiare dal vero il colore arancio « della bella aurora » e il tremolar della marina, passammo due notti di sèguito all'aria aperta, io e due carissimi compagni.

Era la prima volta che m'ingegnavo con ardore di studiare dal vero, armonizzando la luce ed il colore del fondo con la figura. Il tema e la grandezza della tela spaventarono tutti i compagni: rimanemmo soli a concorrere Saponieri ed io; ma, durante il concorso, al mio competitore non riuscì di continuare, ed io ebbi il premio con una lusinghiera raccomandazione al ministro. Questi, essendo la mia tela più grande il doppio di quanto era prescritto, volle aggiungere una gratificazione pari al premio: e così, io potetti andare a Roma. Dopo quattro giorni di viaggio, vi arrivai di sera, con un compagno paesista, bagnati entrambi dalla pioggia. Fummo insieme alloggiati nello studio di Cipolla; ma il mobilio del pensionato era per un solo artista e si dovette quindi dormir per terra.

Il giorno seguente, per tempo, incominciai a girare per la città ed a guardare, guardare, senza però saper vedere: io « sentivo » soltanto di stare a Roma.

Con la smania di ammirar tutte quelle meraviglie, di cui conoscevamo soltanto i nomi, — la Trasfigurazione di Raffaello, il Mosè di Michelangelo, il Giudizio, la Comunione di San Girolamo, il Foro, San Pietro — andai al Vaticano, alla Cappella Sistina, a San Pietro in Vincoli, dovunque erano opere d'arte da ammirare.

Ritornai a Napoli, dopo un mese: ero meno espansivo e molto preoccupato; di due cose soltanto potetti soddisfare la curiosità dei miei amici: dello studio, cioè, del Coghetti, bergamasco, e della scuola dei « puristi ».

Dei nostri pensionati, solo il Cipolla aveva anima, ingegno e cuore d'artista. Egli volle condurmi allo studio del Coghetti. Quando vi arrivammo, Cipolla, con mia

grande meraviglia, spinse la porta; e, senza chiedere permesso, altro che con un « *ciao*, *Checco* », entrò. Il professore, che stava a dipingere in cima ad una grande tela, rispose con un altro « *ciao* », ed io entrai, timidamente, levandomi il cappello. Cipolla mi presentò come un futuro pensionato; le prime parole che mi rivolse dall'alto il professore furono: « Metti il cappello; qui, non stai a Napoli ». E, con molta familiarità, mi permise di veder tutto ciò che v'era nello studio: tele abbozzate, bozzetti, disegni, ecc.

Il magnifico grande cartone per il quadro della Basilica di San Paolo mi sbalordì; e mi parve impossibile di poter giungere, un giorno, a disegnare quei nudi con sì grande sapere e con quel gusto d'arte, che faceva ricordar tanto il Domenichino!

Mentre io giravo per lo studio, fra le tele e i cartoni, per quasi un'ora e senza far il più piccolo rumore, il Professore, in alto, continuava a dipingere tranquillamente. Io, tutto rimpicciolito, lo ringraziavo di così larga cortesia, ma egli mi troncò la parola, dicendomi: — Che cosa vai a fare a Napoli? resta qui; se vuoi dipingere, vedi, la vi sono pennelli, colori, tele; resta qui. — Ringraziai di nuovo ed andai via col Cipolla. Per via, non si potette fare a meno di osservare quanta differenza vi fosse tra il maestro di Roma e gli artisti di Napoli. Questi, tanto poco accessibili per noi giovani, facevano di tutto un mistero: non si doveva sapere che cosa dipingessero, se non quando era finito il quadro; e, allorchè ci era concesso di entrare nel loro studio, disegni, cartoni, abbozzi, tutto era rivolto contro il muro! Un bravo professore ci nascondeva persino la tavolozza!

Anche il modo di studiare era, in Napoli, tanto diverso. A noi, infatti, s'insegnava la pittura, facendoci copiare solamente statue e gessi, senza darci alcuna cognizione della pittura antica; imparavamo, cioè, la

pittura studiando sulla scultura, e senza aver modo di formarci quel gusto pittorico, che viene dalla continua osservazione e dallo studio delle antiche pitture. A Roma, invece, gli artisti avevano grande facilità di fare tali studi sulle pitture del Vaticano, e tutti studiavano non solo all'Accademia, ma sui quadri degli antichi maestri dell'arte. In quel tempo, era nata anche a Roma la scuola dei « puristi »: si diceva che, per raggiungere il merito di Raffaello, bisognava cominciare da Giotto. Questa scuola aveva a capo Overbeck.

La vita che facevano gli artisti a Roma, dentro e fuori lo studio, era anche molto diversa dalla nostra: essi erano tanta parte della vita dei cittadini, e i cittadini tanta parte della vita degli artisti. Questi, venuti da lontanissime regioni, diversi di educazione, di costumi, di abitudini, si acclimavano facilmente, tanto che molti, che avevano inteso restar solo pochi anni a Roma, vi fermavano poi la loro dimora per tutta la vita.

Tutto ciò mi fece sentire il bisogno di ritornare a Roma; ed io vi tornai, portando con me una tela, sulla quale avevo disegnato, grande al vero, la Madonna che culla il Bambino, cantando la ninna nanna che gli angeli accompagnano col suono del salterio, dell'arpa e del liuto. La mia intenzione era di dare quel quadro come una copia di antica pittura, dipingendovi anche la cornice, come se fosse stata intagliata nella pietra del muro.

Ma che stenti! Non avevo mezzi per avere i modelli; e però, incoraggiato dalla scuola dei « purisri » — che, in opposizione al realismo, non copiavano dal modello vivo, ma s'ispiravano alle pitture dal Trecento al Rinascimento — andavo la mattina al Vaticano e guardavo, guardavo; e ritornavo allo studio con pochi segni nell'album, ritenendo solo bene a memoria quello che poteva essermi di guida per dipingere il resto del giorno.

Sarebbe lungo ridir la lotta quotidiana per dipingere il quadro, senza interruzione. Pure, il quadro finalmente fu compiuto e, dopo una breve esposizione al « Popolo », avvolta la tela, ritornai a Napoli.

Ma già tutto il convenzionalismo della nostra scuola accademica era scosso. Fuori dell'Istituto vi era come una famiglia di paesisti, che dipingevano sempre in campagna: non vi era ancora un mezzo meccanico, per riprodurre le belle vedute del nostro paese. Questi paesisti facevano dei bellissimi studi ad olio e ad acquerello di quei luoghi, che sono più pittoreschi ed interessanti per i forestieri.

Il Gigante, artista geniale, ritraeva meglio di tutti quella festa di colore e di luce, che è il carattere proprio delle nostre campagne e delle nostre marine.

Gonsalvo Carelli aveva dipinta una grande tela, ispirata dai pressi di Gragnano, ritenuta meravigliosa pittura per la giovanissima età dell'artista: Achille Vianelli faceva fotograficamente, a seppia, ricordi di paesaggi, di architetture e d'« interni » pittoreschi, anche per i forestieri.

Il La Volpe ritraeva spesso Sorrento dalla marina, di un effetto di luce e di una simpatia attraente di colori, di una fattura tutta sua propria.

Lo Smargiassi dipingeva grandi paesaggi d'« invenzione » o « composizione », come si diceva allora: non copiava dal vero e quindi la sua pittura riusciva di un carattere scenografico, che dava sui nervi al Palizzi. Credo che, per questa divergenza di principii, non si parlassero mai, nè si salutassero, neppure incontrandosi nelle sale del Principe Reale, pel quale entrambi dipingevano spesso.

Un altro paesista dipingeva per la corte, e faceva scuola: era Salvatore Fergola. Egli non ammetteva altri colori, per la sua tavolozza, che le « terre », ed affermava

che la terra gialla bastasse per porre i verdi (giacchè bisogna sapere che la terra verde, allora, non era conosciuta). Sentenziava manierati quei paesaggi fatti con altri colori, mentre egli non faceva che dipingere alberi in campagna.

È stato affermato, ed è vero, che questa famiglia di paesisti, che il Villari ha chiamata « Scuola di Posillipo », abbia data una spinta alla riforma della pittura fra noi. Essi dipingevano, studiando sempre all'aria aperta: era naturale che censurassero i « figuristi », che dipingevano dal modello, con la luce dello studio, mentre volevano rappresentare scene all'aria aperta. E veramente, se ben si consideri, il fondo di questi quadri, fatto di paesaggio o di architettura, era come il fondo dipinto, che i fotografi mettono dietro alle persone fotografate nell'interno delle loro sale. I paesisti ci misero sull'avviso: la loro critica colpiva nel segno, ma non bastava a metterci sulla buona via: come fare?

Faceva scuola, fuori dell'Istituto, un altro gruppo di artisti con a capo Giuseppe Bonolis da Teramo, e ne facevan parte Gennaro Ruo e Filippo Palizzi, con una accolta di bravi giovani, che studiavano riuniti in casa Bonolis: essi avevano lezione di estetica da Federico Quercia e di prospettiva dall'architetto Vaccaro. Questi giovani si credevano privilegiati per essere così diretti, e per tali erano ritenuti dai letterati e dagli scolari del De Sanctis.

Il Bonolis scrisse e pubblicò alcuni precetti d'arte, dei quali erano solamente importanti, per noi giovani, questi: che bisognasse copiare tutto dal vero, e osservare la « tonalità » nel chiaroscuro e nel colore. Questa osservazione, fatta sul vero, è mirabile nella pittura del Palizzi e fa parte della nostra educazione artistica nella nostra scuola di pittura; ma che cosa fosse il copiare tutto dal vero, come l'intendeva la scuola del

Bonolis, si può vedere nei quadri di lui e del Ruo a Capodimonte. Un bel modello di uomo nudo ispirava il Ruo a fare il suo *San Sebastiano*; un altro modello, grosso, ben colorito, ispirava il Bonolis a fare un *Sileno*.

Epperò, forse anche per una occasione simile, credette il Bonolis di poter dipingere grande al vero una figura della più alta idealítà poetica, copiando la modella, nuda, vista di spalle, fino all'attacco degli arti inferiori, e rappresentare così *Madonna Laura al bagno*. Gli scolari, gli amici ne dissero meraviglie ed i giornali annunziarono questo quadro come un avvenimento artistico; ma noi giovani dell'Istituto contrastammo queste lodi: il Petrarca aveva cantato in tanti modi le bellezze della sua amata, ma non l'aveva mai descritta, e neppure sognata nella posa rappresentata dal Bonolis. Questa scuola perciò non ci sedusse: l'Altamura ed io, con la fantasia accesa da tutto quel risveglio d'italianità, che vibrava nei discorsi dei giovani e nelle poesie dei contemporanei, sognavamo un'arte di sentimento, che non fosse chiusa nei precetti tradizionali della scuola.

L'Altamura avvicinò il De Napoli. Questi s'imponeva come letterato e come pittore. Disegnava benissimo e dipingeva con una sicurezza olimpica, alla prima, senza ritocchi, senza pentimenti. Aveva dipinto la morte di Alcibiade, come l'avrebbe dovuta dipingere un pittore greco o un archeologo, niente curandosi di verità, di colore, di forma, di rilievo. Si diceva che questo fosse lo stile sublime per l'arte classica; tanto che la stessa idealità lo condusse a fare il *Prometeo*, a Roma, e divenne ispirazione e guida ad Altamura.

Un altro artista d'ingegno non comune, Francesco Oliva, dava lezioni ad altri bravissimi giovani fuori l'Istituto. Tornato da Roma, dipingeva spesso donne

nude di una intenzione senza pudore. Copiava la modella nel suo studio, con un colore, una fattura tutta sua, fredda, accurata, senza errori e senza sentimento; e questa pittura faceva copiare ai suoi allievi.

Sarebbe interessante la storia intima dei giovani artisti, in questo periodo di tempo. Era un gruppo di compagni di scuola, uniti nell'affetto giovanile di amicizia e divisi di opinione in arte e in politica. Nessuno era buono a trovare da sè un colore che fosse espressione del proprio sentimento: ciascuno seguiva l'indirizzo di un maestro, ma l'aspirazione di tutti, sebbene di scuole diverse, era di ottenere la pensione a Roma, e tutti aspettavano che si bandisse il concorso.

Un anno dopo che la nostra rivoluzione fu soffocata nel sangue, il concorso pel pensionato venne finalmente bandito. Che ansia e che palpiti! Essere o non essere! perchè, con la pensione, si aveva modo di studiare a Roma, si era certi di progredire, di dipingere grandi tele, di essere riconosciuto come il migliore fra' giovani artisti; non riuscire, invece, al concorso significava esser condannati alla mediocrità o perdersi, come infatti avveniva sempre ai concorrenti bocciati, che o si rifugiavano nella Pinacoteca a copiare pei forestieri i quadri più ricercati, o davano lezioni di disegno in qualche istituto.

Furono molti i concorrenti venuti da altre scuole: da quella del Bonolis, il più bravo e di bellissimo ingegno. La mattina che si doveva fare l'*ex tempore*, eravamo tutti convulsi. Ma, quando uscì dall'urna il tema: *L'angelo che appare a Goffredo dall'oriente più lucente del sole*, rimanemmo smarriti. Preparati a dare saggio di pittura « verista », che fare con questo tema per noi contro natura? Sbalzati d'un tratto in altro campo, restammo l'Altamura ed io, tutto il giorno, nella sala senza conchiudere nulla. Mancava solo un'ora al tempo

assegnato; e, se non si dava almeno uno schizzo, si restava fuori concorso. Ci decidemmo quindi a fare un disegno, così come veniva sotto la mano, tanto per rimanere fra i concorrenti.

Durante tutto il tempo del concorso, si pronosticava del trionfo che avrebbe avuto la scuola del Bonolis, con la pittura del suo allievo, tanto bene educato all'arte. Più che preoccupati, eravamo curiosi di vederla quella pittura: l'Altamura non potette resistere alla curiosità; e, prima che finisse il concorso, sfondò improvvisamente la tele che chiudeva lo studio dell'allievo del Bonolis, vide il quadro ed esclamò: — Ma dite che venga a concorrere il maestro!

Però, finito il concorso ed esposti i lavori dei concorrenti, i migliori erano quelli dei giovani dell' Istituto. Il quadro dell'allievo del Bonolis era per concetto quasi ridicolo, di fattura grossolana e di una colorazione volgare. Noi pertanto fummo tutti convinti, che nella scuola pubblica si poteva avere più largo insegnamento ed originalità individuale, mentre nella scuola privata si finiva per copiare o per imitare il professore.

Il giorno della decisione, fra tante pitture di scuole diverse, vi fu battaglia tra professori titolari ed onorari: riuniti nella sala d'esposizione alle otto del mattino, ne uscirono alle quattro pomeridiane. Altamura ebbe il primo posto, io il secondo, Maldarelli fu raccomandato. Entrammo sotto la tutela del Direttore e del Ministro di Pubblica Istruzione. Compresi dell'alta missione dell'arte, ed ispirati dalla situazione politica, noi eravamo disposti a dipingere, per i nostri « saggi », martiri ed oppressi. Ma il Ministro doveva approvare il tema da noi proposto per il saggio del primo anno; ci fu forza quindi nascondere i nostri sentimenti. Altamura propose un *Israelita*, esule in Babilonia; io un *Neofita cristiano*, sulla tomba di un martire nelle catacombe.

Dopo sei mesi, Altamura, per cause politiche, ebbe un salvacondotto e l'ordine di partire. Andò a Firenze, contento di studiare in Toscana e far la vita dell'esule. Il mio nome, non so come, non fu trovato nella lista della polizia, ed io rimasi in Napoli, coperto dal titolo di regio pensionato.

Ma l'aspirazione di tutta la nostra vita artistica fu delusa. Il Direttore, per certi suoi imbrogli personali, non poteva andare a Roma; e mise in campo tutt'altra ragione, dicendo che noi altri giovani avevamo la testa ancora riscaldata dalla rivoluzione, che a Roma la sua autorità non sarebbe bastata a tenerci in freno, e che in Napoli, con la sua direzione, si poteva progredire lo stesso. Nè per preghiere nè per promesse di essergli in tutto ubbidienti, riuscimmo a commuoverlo, e fummo condannati a rimanere qui, non rassegnati.

Io avevo una smania di vedere almeno quello che dipingevano gli artisti in altre parti d'Italia; e, appena terminato il « saggio » del primo anno, non potendo andare a Roma, andai segretamente a Firenze.

Vi arrivai di sera, guidato dal Villari, che in quel tempo scriveva il *Savonarola*; girammo per le vie tutta la notte; mi pareva di essere entrato nella casa di Michelangelo, di Dante, di Giotto, dell'Orcagna, di Benvenuto Cellini: mi pareva quasi di poterli incontrare per via. Il campanile del Duomo, la statua del David, Or san Michele, la Giuditta, il Perseo mi parevano tutti fatti apposta per abbellire, per ornare la loro Firenze. E mi sembrava che andassero tutti di accordo, Michelangelo, Cellini, Donatello, il Ghirlandaio, e che parlassero un solo linguaggio in diversi toni di voce. Io non potevo fissare l'occhio su di una bella forma, che un'altra più bella, di lontano, non mi attirasse. Pure, me ne dovetti ritornare, dopo dieci giorni passati continuamente nelle chiese e nelle gallerie, chè dappertutto vi

era da vedere: ah, se nel cervello fosse stata una spugna, avrei tutto assorbito per spremerlo qui fra i miei compagni!

Venendo da Firenze, a Napoli tutto mi parve volgare, e la nostra un'arte fredda, senza sentimento, sconnessa, di un convenzionale radicato come una superstizione che bisognava distruggere.

E intanto, io dovevo dipingere qui, in questo ambiente, l'altro «saggio» ed essere giudicato dai nostri maestri, uomini d'ingegno, che pareva avessero trovata l'ultima espressione dell'arte: si doveva ricominciar daccapo, con una ingenuità primitiva.

Avendo bisogno di conforto, mi avvicinai a Filippo Palizzi. E lo vedevo spesso nel suo studio al Vico Cupa a Chiaia. Egli non si curava di vedere quello che dipingevano gli altri, e quasi nessuno degli artisti vedeva quello che dipingeva lui, come se si trattasse di un'arte diversa dalla loro. Egli aveva il suo mondo ed i suoi ammiratori a parte. Nel mese di luglio, andava a Cava, e ne ritornava a novembre portando una gran quantità di studi, dai quali componeva i suoi quadri di animali nel resto dell'anno. Ma che studio di analisi e che trovate tecniche, per ottenere quella verità di superficie con una fattura ammirabile! La sua era un'arte modesta, di piccole proporzioni; ma vi era dentro tutto un mondo di colore, di luce, di una verità, di un rilievo palpabile. Non pensava nè concepiva grandi effetti pittoreschi: trovava sul posto i suoi quadri, vacche, vitelli, capre, asinelli, erba, sassi, interni affumicati, e rendeva interessante tutto quello che ritraeva dal vero!

Aveva composta la sua tavolozza in quell'ambiente e se ne era innamorato; mi diceva: — A Cava si trova tutto: montagne, alberi, acqua, tutto; certi tipi di uomini, di donne, di una espressione ingenua, naturale,

non convenzionale come in città. — Se gli capitava un effetto pittorico di colore e di luce, che non aveva prima veduto, rimetteva ad un altro anno il farne lo studio; e non si distraeva da quello che aveva stabilito di studiare in quell'anno, pei suoi quadri.

Noi due però eravamo agli antipodi: io sentivo che l'arte era di rappresentar figure e cose, non viste, ma immaginate e vere ad un tempo; io non amavo i contadini vivi, eppure li amavo negli studi di Filippo Palizzi. L'analisi che egli faceva sulla proprietà di un colore, sulle combinazioni d'un bianco sull'altro, mi educava ad osservare e comprendere l'effetto e l'espressione. Ma l'applicazione, oh l'applicazione per lui era facile e comoda, per me era difficile! e poi, egli aveva visto poca pittura; e, senza distrarsi dalla sua, nessun ricordo di altro artista gli passava per la mente, quando dipingeva nel suo studio: egli non desiderava neppure di andare in cerca di altra campagna.

Io, invece, avevo visto troppe e diverse pitture non solo, ma le amavo tutte; in tutte ritrovavo bellezze e mi studiavo di ricordarle. Come togliere dalla fantasia tutto quello che mi aveva commosso, e che avevo raccolto nella memoria? come staccarmene? Pertanto, io sentivo di studiare con un indirizzo migliore, senza incertezze, analizzando anche io: ma la crudeltà dell'analisi spesso sconforta l'artista nei voli della fantasia; ed io lo sentivo e non avevo più la smania di fare bozzetti.

Contrariamente al carattere chiuso del Palizzi — quasi sempre lieto della voluttà del segreto — io era eccessivamente espansivo: comunicavo ai compagni le ricerche ch'egli faceva, descrivevo a quanti più potevo la sua pittura, e quello che mi studiavo di fare anch'io. Ma pareva come se io, coi miei consigli, volessi fare abbandonare agli altri la religione dei nostri padri, al

punto che, un giorno, il fratello del Celentano mi disse: — Morelli, lasciate far a mio fratello tranquillamente la sua carriera: voi, con le vostre novità, turbate mezzo mondo! — Per tirare Celentano alla nostra scuola, io indussi il Vonwiller a commettergli un quadro, sopra un bozzetto ch'egli aveva fatto, allontanandosi dalla sua scuola (*Il Consiglio dei dieci*).

Un amico mi ripeteva spesso che Palizzi era considerato come un bravo pittore di animali ed io come un visionario. Intanto, io lavoravo sempre con entusiasmo. Gli ultimi anni del pensionato, bisognava fare un quadro di più figure grandi al vero. Cercando sempre un soggetto, che significasse martirio dell'anima, pensai in ultimo alla persecuzione iconoclasta ed al monaco Lazaro pittore. Studiai lungamente quella situazione; e immaginai nella figura del monaco un tipo di giovane liberale, in quella dell'esecutore brutale il tipo di un poliziotto.

Ne avevo prima fatto un bozzetto grande: lo portai al Palizzi, che ne ebbe buona impressione, come pittura realistica (mi ero staccato addirittura dalla antica scuola). Egli mi fece mutare solo il tono di una piega gialla, e poi mi disse, ridendo: — Bada che non ti mettano dentro! —

Finito il quadro, si convenne insieme di vederlo al mattino, nel mio studio, per avere il tempo di correggervi qualche cosa: io invitai anche i compagni a venire a vederlo, giacchè, delle osservazioni che vi avrebbe fatto Palizzi, potevano anch'essi giovarsi. Lo credereste? non venne nessuno! Puntualmente, alle undici del mattino, venne il Palizzi; guardò lungamente il quadro, fu espansivo, si animò e volle dipingere egli stesso sul piano una scodella del colore, rotta.

Intanto, era già preparata l'Esposizione del 1855; già tùtti i quadri erano a posto. Anche io avevo messo i

miei: un ritratto, la *Conversazione di Vittoria Colonna con Michelangelo*, gli *Angeli che di notte portano i corpi dei martiri fuori dell'anfiteatro romano.*

Portai in ultimo gli *Iconoclasti*, e feci porre la tela a terra: non mi bastava l'animo di metterla a posto, guardando tutta quella pittura intorno, liscia, sfumata, come si riteneva allora per « finita »; il mio quadro mi pareva di una pittura brutale e « non finito ». Lo guardarono i professori, così, a terra, con una curiosità premurosa di vederlo in piedi. Quando il quadro fu alzato e messo alla parete, lo guardarono lungamente, da lontano, da vicino, senza dir nulla: parevano indecisi; ma finalmente il Guerra, che era stato mio maestro nell'Istituto, mi baciò in fronte.

Guardando anche io il mio quadro a posto e quello di Maldarelli, che era accanto, e quelli degli altri intorno, ebbi allora l'impressione che il mio fosse finito e che gli altri fossero abbozzi sfumati.

Vi dirò un fatterello, che ha proprio il colore di quel tempo. Alla inaugurazione della Esposizione, vennero il Re e la Regina ed il sèguito. Girarono lungamente per le sale; giunti innanzi al mio quadro, si fermarono; allora il Direttore e lo Smargiassi mi presentarono con parole lusinghiere. Il Re, guardando sempre il quadro, parlava alla moglie, ai ministri, e poi, rivolto a me, disse in dialetto: — *Bello piccerì, ccà dinto nce sta nu penziero* (1). — Io compresi e mi affrettai a rispondere che la vita di quel santo pittore mi aveva interessato tanto; ma il Re mi ripetette: — *No, cca nc'è nu penziero* (2). — Il Ministro gli era vicino, ma non intese il significato di quelle parole, per mia fortuna: l'intese in ben diverso

---

(1) « Bel ragazzo, qui dentro c'è un pensiero ».
(2) « No, qui c'è un pensiero ».

senso e ripetette a me, che la pittura deve esprimere idee belle; e Smargiassi aggiunse che lo sgherro era ritratto dalla figura di un nostro pittore mal riuscito e, pel monaco, mi aveva fatto da modello il Tipaldi. Si rise sulla fisonomia del pittore mal riuscito; il Re fu distratto pure da altre pitture; e fu fortuna: altrimenti, a ragione Palizzi mi avrebbe ripetuto: — Io te l'avevo detto, bada. —

Pochi giorni dopo, senza ritornare alla Esposizione, partii col desiderio di vedere le opere di quegli artisti, de' quali si parlava con un senso di meraviglia, perchè fatte da tedeschi, uomini tanto superiori a noi. A Monaco, a Berlino, la pittura era ammirata come scienza, ed io non sapevo giudicarla e mi sentivo umiliato. I famosi affreschi di Kaulbach, a Berlino, erano di una sconfinata dottrina accademica; ogni espressione aveva la sua forma convenzionale; tutti i movimenti del corpo, un disegno prestabilito. A me pareva che, non sapendo la lingua tedesca, non mi riuscisse neppure di leggere quei pensieri espressi in quella forma! Parlando col grande scultore Rauch, nel suo studio, egli mi disse, sorridendo: — Voi altri italiani non volete riflettere sopra un'opera d'arte; vi basta solo la impressione pittoresca. — Era vero? Io non la sentivo così; e però, quando ebbi la sorte di vedere il quadro di Rembrandt *La Ronda di notte*, mi confortai dello scoramento, che aveva prodotto in me l'arte tedesca. Questo quadro io lo comprendevo, lo gustavo: quella era pittura, quelli erano uomini esistenti e vivi; la espressione del colore e della luce era visione di un genio, e questo genio era capo di una famiglia di cui m'inorgoglivo di far parte, anche ad esserne l'ultimo.

Un altro incoraggiamento, come sprone ad altri studi, l'ebbi pure allo studio di Gallait, a Bruxelles. Io conoscevo dalle stampe il suo quadro della *Morte del Conte*

di Egmont. Egli mi accolse fraternamente; mi mostrò il quadro, che dipingeva allora: aveva immaginato Giovanna la folle, che carezza il cadavere del marito. Che dramma terribile! e che impressione ebbi da questo quadro!

Tra gli studi del Gallait, disegnati e dipinti, mi colpì lo studio di una testa tagliata dalla ghigliottina: gli avevano permesso perciò di portarla nello studio? Ad ogni modo, pensai all'importanza che si dava, a Bruxelles, ad un'opera d'arte. E da noi? ed a Napoli? Sarebbe stato meglio non dipingere per questa nostra gente!

Arrivato a Parigi, trovai lettere degli amici, che mi dicevano dell'effetto che il mio quadro aveva prodotto nei giovani: effetto, che io aveva desiderato, per convincere i compagni riottosi. A me poi la pittura esposta al Salone faceva una impressione di grande meraviglia; e, pensando al mio quadro, lo vedeva di una composizione accademica, di un disegno duro e di una volgare combinazione di colori. Bisognava rinascere all'arte e formarsi un altro gusto. Credetti che fosse bene non vedere certi miei disegni: scrissi a Napoli di distruggerli e fui esaudito.

Ritornato con la mente stanca, e con una voglia di dipingere subito e di rigenerarmi, sul principio non feci nulla. Andai dal Palizzi; e, da allora, ebbi con lui una comunanza di ricerche e di lavoro non interrotta, pur movendo egli per una via, io per un'altra. Il Palizzi perfezionava sempre la sua tecnica: l'ultima vaccarella era più bella delle altre dipinte prima, tutto era più evidente, più espressivo; pareva ch'egli prendesse parte alla vita di quegli animali; quasi li comprendeva: e che grazia di movimenti in quegli agnellini, in quelle capre! Aveva fatta una testa di vitello di colore grigio; ne fece un'altra di colore roseo: faceva da sè i pennelli

per dipingere l'erba, i peli degli animali; trovava modo di rendere evidente qualunque superficie, le pietre, l'acqua, gli alberelli, la paglia secca; trovava la nota pittorica persino nel dipingere la stalla col letame! Ogni volta che io, esaltato alla vista della grande verità di una tinta, di un rilievo ottenuto maestrevolmente, esclamavo: — Bellissimo! — egli rispondeva: — Eh no, mancano certe qualità. Vedrai, vedrai! —

Io ero il primo a veder gli studi, che Palizzi portava da Cava nel novembre; me li metteva davanti, uno per volta, con ordine: prima uno studio di un capretto o di una macchia, e poi un altro, e poi un altro, ed all'ultimo una vacca finita perfettamente. Non mi mostrava quasi mai studi di montagne o boschi lontani: qualche studio di nuvole lo faceva solo per vincere la difficoltà della trasparenza, con una osservazione mirabile. E, dopo di aver guardato, ammirato, dopo di essermi immedesimato in tutta quella pittura, ritornando nel mio studio io mi sentivo solo, solo e smarrito, come in un altro mondo. Palizzi ad occhi chiusi poteva vedere campagne, animali, contadini, che aveva guardati se non dipinti: io non avevo visto nulla di ciò che volevo dipingere, dovevo immaginare, vedere con la fantasia, creare il mio mondo sconfinato di tipi diversi, di uomini, di donne, di vesti, di tempi lontani e di luoghi che non avevo mai studiati e neanche veduti! E la pittura di Palizzi pareva che mi dicesse: guarda quella tinta, guarda quelle ombre, guarda quei toni di colore, guarda bene quel movimento vero, tanto lontano dal convenzionalismo della scuola.

Un'altra cosa, di cui non potevo avere esempio, nè sapevo cercare da me, era l'eleganza di una figura, la nobiltà della forma: io odiavo qualunque forma plebea. In genere, nella nostra scuola antica e moderna, grandemente geniale, manca quella eleganza di

disegno che abbonda nelle antiche scuole, toscana, umbra, lombarda, ecc. Fra i moderni, mi trovavo tra due pitture: quella convenzionale dei nostri maestri e quella del Palizzi, che mirava solo a far bene colore, forma e tono.

In tutti i miei compagni era penetrata la convinzione, che ogni artista deve dipingere secondo il proprio modo di sentire; e così vennero alle esposizioni quadri strani, di una composizione giudicata scorretta dagli accademici, e di una esecuzione giudicata manierata dai « realisti ». Di tutto questo risveglio di attitudini diverse dettero bella prova i nostri migliori giovani artisti. Per l'entrata in Napoli di Vittorio Emanuele, dovevano dipingere gli archi di trionfo imitanti antichi arazzi, ma si trovarono di fronte a due difficoltà: rappresentare alcuni fatti delle guerre di indipendenza, dipingere a tempera in poco tempo. Fecero bene: una pittura impreveduta, che fu come una manifestazione della nuova scuola. Peccato che di tutto questo lavoro non sia rimasto alcun ricordo! Nella prima grande esposizione italiana di Firenze, si mandò da Napoli tutto quello che si potè raccogliere di meglio. Si presentarono in massa quadri di vecchi professori, di giovani maestri, accademici e rivoluzionari. Fu una rivelazione pel resto degli artisti italiani, che vedevano l'arte nostra per la prima volta; e avemmo pure ragione della nostra riforma, ingiustamente contrastata, tanto che ne fu esagerato il merito. Malatesta fra gli altri aveva esposto il suo gran quadro: *La morte di Ezelino da Romano*; e fu tale l'impressione che ebbe dalla nostra pittura, che, abbracciandomi, disse: — Mi rifarò daccapo, vedrai. — È vero che « parva favilla gran fiamma seconda ».

La nostra nuova scuola partiva dalla mente, più riflessiva che immaginosa, di un uomo seduto in campagna, col suo cassetto e la tavolozza sulle gambe, ed

una pecora o una vaccarella davanti, analizzante l'effetto della luce e del colore, cercante la maniera di imitare la superficie tal quale la vedeva nel modello. Avendo egli mostrato queste tele nel suo studio del vico Cupa a Chiaia ad un altro pittore, più immaginoso che riflessivo, si venne formando un principio di scuola, che a poco a poco penetrò nell'animo degli ingegni più eletti; e prima fra noi, e poi dopo la mostra di Firenze, fu inteso dagli artisti di altre regioni di Italia, e ne venne fuori tutta una riforma, combattente quel convenzionale accademico, contrario alla scrupolosa ed assoluta ricerca del vero.

Ci associammo, da Napoli, a Firenze con il Pollastrini, Duprè, Chelone, Tivoli, Ussi; a Genova con Luxoro, Gandolfi e D'Andrade; a Torino con Enrico Gamba; a Milano con Pagliano, Bertini, Farruffini, Cremona, de Albertis; a Venezia con Pompeo Molmenti; e altri più giovani seguirono poi.

In Napoli, mancando le esposizioni governative, si organizzò, per supplirvi, una associazione promotrice di artisti ed amatori. Nel dietrobottega del pittore Guglielmi, alla salita Museo, sopra un tavolo comprato per otto carlini (e che si è conservato per memoria), fu formulato uno statuto da Annibale Rossi, pittore, che era l'anima dell'associazione, dallo Smargiassi e dal Palizzi — ravvicinati —, dall'Alvino, dal Carrillo, e da me: Landolfi ne era il segretario.

La prima manifestazione della nostra società fu l'esposizione a Tarsia, che ebbe uno splendido risultato: fu onorata dalla visita di Vittorio Emanuele e furono vendute tutte le opere esposte, tranne una. Questo quadro non venduto era di un giovane artista, e rappresentava la scena di un'esecuzione capitale, descritta dal Cantù nella *Margherita Pusterla*; ma, chiusa la mostra, esso fu comprato da tutti gli artisti espositori, pagando ciascuno

la sua quota, ed è poi rimasto, per lungo tempo, nella segreteria dell'associazione.

Il Palizzi, che aveva esposta e venduta una testa di vitello, volle donarne il prezzo alla cassa dell'associazione, che, con la riuscita dell'esposizione, cominciò la sua vita, avendo l'altissimo fine di mantener sempre viva la gara tra gli artisti con le esposizioni annuali e col premiare le migliori opere esposte.

L'uscita di Palizzi dal suo volontario isolamento fece nascere l'idea ad alcuni signori di riunirsi e studiare sotto la sua direzione. Trasformarono a studio una bottega al largo Vittoria, ed ivi, insieme con alcuni bravi giovani artisti, andavano di sera a disegnare il nudo. Questa divenne presto una piccola scuola fuori l'Istituto, la scuola Palizzi, con un metodo derivato dalla scuola Bonolis, proponendosi, cioè, di studiare ricercando sul modello vivo piani e toni; ma così avvenne che i disegni di vari giovani — buoni o cattivi che fossero — parevano fatti tutti da una sola persona. Sul modello nudo vi è ben altro da studiare; e, anche quando il modello è unico, le impressioni sono varie. Perchè, dunque, restringersi a sole osservazioni materiali? Ne parlai al Palizzi, ed egli mi disse che voleva abituare quei giovani a distinguere i piani come si distinguono e si disegnano sopra una pietra o una palla: dopo, chi avrebbe avuto talento, avrebbe fatto da sè. Bravo! ma l'arte non è così ristretta. Del resto, vi son tante vie per andare a Roma, e non gliene parlai più.

Ad ogni modo, e per diverse vie, tutti progredivano i miei compagni accademici: anche i maestri, dipingendo grandi tele, erano tutti liberi di abbandonarsi al proprio genio; anche nei quadri per le chiese, cominciarono a non essere costretti assolutamente da uno stile prestabilito.

Non posso ricordare senza commovermi la più bella Esposizione della nostra Società Promotrice, nelle sale

terrene al nord del Museo Nazionale, dove per tanti anni si erano esposte le opere di concorso della nostra scuola accademica.

Che raccolta interessante di belle opere d'arte! Avevano mandato da Milano un bellissimo quadro l'Induno e due superbi acquarelli il Farruffini, ed il modello della statua di Strazza: *Ismaele morente assetato*. Ora, non ricordo quali opere fossero state mandate da Torino, da Firenze, da Roma; ma da Genova venne un paesaggio del D'Andrade.

Ricordo bene dei nostri artisti: *Odii vecchi e amori nuovi* dell'Altamura; del Toma: *L'esame rigoroso*; del Parisi: *La pace di Villafranca*; ed altre opere del Vertunni, del Petrocelli, del Nicoli; e ricordo commosso tutti questi cari nomi!

Il Patini dipinse la scena dei soldati tedeschi penetrati nello studio del Parmegianino, che resta impassibile e continua a dipingere la Madonna. Il Tofano espose: *La monaca al coro nel giorno di venerdì santo*, di un sentimento così gentile, espresso con una fattura mirabile. Il Boschetto: *Galileo innanzi ai cardinali inquisitori*, che non pareva opera di un giovane; ed il Miola: *Plauto nel molino*. Vero il concetto di questo quadro e vera la esecuzione: così doveva essere la figura di Plauto, e così quella dei mugnai.

Netti espose una pittura di sentimento e di verità commovente.

L'esposizione era ricca di maniere diverse di pittura, ma nessuna brutta. La folla dei curiosi fu enorme e gli introiti fatti confermarono il successo.

Palizzi risentiva l'influsso di questa pittura di commozione, di questa pittura di sentimento, ma continuava a dipingere i piccoli idilli degli animali di Cava. L'effetto morale però di questa esposizione fu quello di scuotere anche Filippo Palizzi.

Un giorno, egli venne ad aprirmi la porta con un sorriso: entrammo assieme nello studio, ed egli m'indicò, con un movimento di testa e con un monosillabo: « *Tê!* », il quadro che aveva sul cavalletto. Non potetti fare a meno di esclamare: — Oh! finalmente! — Egli aveva quasi tutto dipinto di fronte un cervo, che, inseguito dai cani, si precipita nel vuoto. L'animale si staccava talmente dal cavalletto, era talmente vero, che pareva dovesse cadere a terra! Una composizione ardita, immaginosa, che egli aveva concepita nella sua mente, e non copiata, nè vista dal vero. Questo quadro, a mio avviso, è la sua opera più completa; come insuperabile è la pittura del fondo, nel suo quadro degli *Animali che escono dall'arca*.

Giuseppe Palizzi, ritornato in quel tempo a Napoli, ebbe voglia di restarvi, ma giudicò che la scissura tra quelli dell'accademia e noi era un errore.

Fu allora che io entrai come professore di pittura nell'Istituto, dove avevo studiato tanti anni. Vi insegnavano l'Alvino, il Mancinelli, l'Angelini, lo Smargiassi, il Ruo, il Catalano: tutti artisti di non comune ingegno e di animo generoso; andammo subito d'accordo. Feci accettare il Perricci per la scuola di pittura ornamentale, il Lista ed il Toma come professori di disegno.

Il Direttore era letterato d'ingegno e di cultura geniale, ma non stimava i professori, nè amava i giovani, nè credeva all'avvenire della scuola. Si sentì quindi il bisogno di un artista per la direzione dell'Istituto: fu allora nominato direttore Filippo Palizzi.

Smessi i rancori fra quelli di fuori ed i professori, aperta a tutti la scuola del nudo, nacque un'emulazione invidiabile fra tanti giovani d'ingegno.

Francesco Paolo Michetti aveva avuto il premio nella seconda classe di Pittura, e Eduardo Dalbono aveva dipinto il quadro: *La scomunica di Manfredi.*

Organizzammo armonicamente un insieme di studi, dalle classi elementari a quelle del nudo e della pittura. Vennero a studiare fra noi giovani di altre scuole d'Italia ed anche dall'estero; nella scuola di pittura erano trentuno gli alunni, di cui solo sette napoletani.

Si studiava con entusiasmo. Riconosciuto da tutti il risultato delle nostre cure nelle esposizioni di tutti i disegni e dipinti fatti nell'anno, molti di questi disegni furono scambiati con gli originali litografati.

Abolito il pensionato e sostituito da commissioni di quadri per la pittura, di progetti per l'architettura e di statue per la scultura, i migliori premi li ebbero nel primo anno i nostri Esposito, Milanesi, Barbieri; e, in sèguito, Volpe, Migliaro, Postiglione, De Sanctis, Rossi, Trovatini e Sorgente, per quel che ricordo. Insomma, era un ricambio di amore e di cure fra tutti i professori; e Palizzi, senza avvedersene, abbandonava il suo studio, restando tutto il giorno nell'Istituto.

Ma una grande sventura colpì la nostra scuola; ed io, pensando a quel brutto giorno, a quel giorno sempre maledetto, non posso continuar serenamente il mio discorso, chè la calma mi abbandona.

Filippo Palizzi, i professori, i giovani tutti si erano formato un alto concetto dell'arte e della scuola. Il giusto orgoglio di Palizzi, la sua coscienza si ribellavano a tutto quello, che egli riteneva d'impedimento al progresso degli studi: non potette dunque cedere alle pressioni del governo, che voleva imporre professori non atti all'insegnamento, e dette dignitosamente le sue dimissioni da direttore. Nessuno l'avrebbe mai creduto; ma le dimissioni furono accettate, ed egli uscì dall'Istituto, raccomandando ai giovani di non insorgere: fu accompagnato alla porta in silenzio, con le lagrime agli occhi!

Ricordo con dolore quel giorno.

Io l'attendevo nel mio studio. Egli venne e mi guardò

con un amaro sorriso: aveva pianto. Entrò nel suo studio e ritornò, mostrandomi un tubo di biacca indurita, e disse: — Ecco di tanta fatica il compenso! — Da più anni non aveva dipinto.

Mi dimisi anch'io: i nostri cari professori, come colpiti da panico, non ci seguirono: gli alunni si sbandarono.

Palizzi, uscito dall'Istituto, potette continuare in altro campo — nel Museo Industriale — le sue ricerche sulle forme e sui colori delle foglie e dei fiori, e farne un bello studio ornamentale. Si può affermare che, in certo modo, egli fu di grande utilità, specialmente nella ceramica: si immedesimò talmente nei lavori dell'officina, che ne divenne, sarei per dire, un capo operaio.

Dai suoi lavori, esposti nel Museo, si vede che un sol concetto lo guidava: imitare la natura e non copiare per nulla gli stili antichi. Si è creata così una scuola diversa dalle altre di questo genere, che, per aver troppo sbizzarrita la fantasia, son divenute uggiose. Questa scuola, senza rumore, ha prodotto un gran bene. Da queste fabbriche di ceramica, da queste officine di « modellato » sono usciti molti bravi giovani, occupati con profitto nelle officine di Napoli e fuori. Alcuni sono ben riusciti come capi-fabbrica.

Con questi giovani, educati a siffatta scuola, ho potuto fare il prospetto del Museo; e, se voi l'osserverete, potrete vedere quanto si accosti al vero nella forma, nel colore, ed anche nel modellato, quell'imitazione delle foglie e dei fiori.

Il Museo ha relazioni immediate con l'Istituto di Belle Arti. L'arte maggiore guida perennemente, in tutte le manifestazioni della forma, l'arte decorativa.

Uscito il Palizzi dall'Istituto, la scuola cominciò a precipitare. Affidata la direzione ad un professore di geografia, si perdette ogni più alto concetto dell'arte; e

questa, invece, si considerò come un esercizio utilitario al punto che nelle sale dell'Istituto fu pronunziata la più grande bestemmia: che oggi, cioè, dell'arte bisogna imparar tanto quanto basti a guadagnare il pane!

Girate per le chiese, per i tempii, per i caffè, e giudicherete il risultato di tanta iattura.

Camillo Boito, nei suoi scritti d'arte, ha detto che Napoli prima ha dato un forte impulso al progresso dell'arte, e ora è rimasta indietro. E, sventuratamente, il giudizio non è punto arrischiato. Ma quegli artisti che ne hanno la colpa non sono suscettibili di rimorsi.

E con la scuola anche le esposizioni della Promotrice a poco a poco caddero. Alla gara artistica successe una lotta venale senza pudore: nessuna opera geniale, importante; nessun vero interesse nel pubblico. Dopo queste cattive prove, anche il governo sentì la necessità di arrestare questo precipitare degli studi e di mutare l'indirizzo della scuola: il Palizzi fu richiamato alla direzione, e con lui anch'io all'insegnamento.

Alla cerimonia con cui Palizzi fu insediato nel suo posto, il governo, anche per dargli una soddisfazione morale, mandò l'on. Pullé, sottosegretario di Stato per la pubblica istruzione.

Questi, con acconce parole, diede alla festa il carattere di una pubblica manifestazione, cui fecero plauso i giovani e gli artisti. Tutti si ripromettevano di far rivivere, in quelle stesse sale, quell'amore all'arte e quella fede, che avevano guidata la scuola in altri tempi.

Ma quando, il giorno seguente, Palizzi ed io rientrammo con calma nell'Istituto, ci sentimmo addolorati ed avviliti nel vedere in quale stato era ridotto! Tutto era mutato; perfino le sale non sembravano più quelle. Pareva quasi che non fosse più un istituto di belle arti, ma tutt'al più una scuola tecnica, cui fosse stato aggiunto un esercizio di pittura!

Fummo presi da un grande sconforto, non sapendo da dove cominciare la necessaria trasformazione e da qual punto cercar di mettere su buona strada l'andamento degli studi. Ci mancava il coraggio e la forza, incerti se si potesse continuare, o se si dovesse abbandonare l'impresa.

I professori, che alla nostra uscita dall'Istituto non ci avevano seguiti, erano sempre là; ma i lavori che i giovani avevano fatti nella nostra assenza non erano più quelli di una volta.

Tuttavia Palizzi strinse la mano a tutti, non volendo ricordare come e perchè egli fosse uscito dall'Istituto ed essi vi fossero restati.

Ricominciando il nuovo indirizzo degli studi, pensò di modellarlo su quei principii, coi quali aveva studiato in casa Bonolis e guidati i giovani nella sua scuola privata al largo Vittoria: ma questi studi erano pochi e ristretti alla sola intenzione dell'imitazione del vero nella superficie, nei toni e nei colori.

Intanto, per un pio sentimento di patriottismo, egli già da anni aveva incominciato un quadro per la chiesa del suo paese nativo: *San Giovanni che precorre il Redentore*.

Per circa sette anni, egli lavorava intorno a questa tela, che non mostrava mai a nessuno; lavorava, ma non progrediva. Egli non aveva educata la sua mente ad alte visioni estetiche e si trovava innanzi a grandissime difficoltà, per rendere il simbolo religioso cristiano, in un quadro che faceva per una chiesa.

Ritornato all'Istituto, ebbe quasi l'idea che, portato il quadro in quell'ambiente di arte classica, avrebbe potuto trovare una nuova ispirazione. Ma nemmeno all'Istituto gli riuscì di mutar nulla. Si avvide che quella pittura non poteva esser più soltanto una splendida imitazione del modello, e che anche l'Accademia poteva avere il

suo lato buono. Senza forse accorgersene, cercò d'innestare nel suo quadro la concezione accademica ed aggiungervi quel che mancava alla sua arte realistica.

Si è avuto torto a combattere l'Accademia? No: si è voluto solo combattere il manierismo nell'arte, e si ha torto di credere che qualunque cosa, dipinta con gusto d'esecuzione e con verità di luce e di colore, sia arte e sia venuta fuori dalla riforma. I mediocri ingegni la intendono così e riempiono le mostre di studi, che pochi comprendono e che non interessano alcuno.

Lo studio del vero nella esecuzione ha guidato gli intelletti colti a comprendere più altamente e penetrare più addentro nel concepire e rappresentare con verità l'idea da essi immaginata, o la situazione di un fatto storico o di una leggenda.

Nella pinacoteca di Capodimonte, vi sono due quadri dello stesso soggetto.

Non fo paragone — intendiamoci — tra i due autori, ma fra l'uno e l'altro dipinto.

L'uno grande, di un glorioso pittore accademico, rappresenta la scena tragica della storia romana: *La morte di Virginia.* Pare di assistere ad una bella rappresentazione teatrale. Il padre sostiene con un braccio la figliuola morente col più bello ed elegante movimento di figura cadente; con l'altra mano, armata di coltello, minaccia Appio, che, seduto in alto, stringe la toga nel pugno e lo guarda torvo. Un'altra figura seminuda si slancia col braccio teso: rappresenta il beccaio, che reclama il suo coltello. Gli spettatori, con le più ricercate movenze classiche, l'attorniano, e pare che ciascuno abbia studiata la sua parte. Il fondo, di grandi linee architettoniche, deve essere Roma.

Noi ammiriamo questa scena, come in un teatro, e possiamo anche applaudire alla bella finzione; ma non possiamo commuoverci, come innanzi ad un fatto vero.

L'altro quadro è di piccole dimensioni. Scorgendolo da lontano, vi attira, e voi vi avvicinate per veder che cosa accada. Una fanciulla a terra, uccisa; una donna corre verso di lei, in mezzo a gente diversa. Sulle teste di una folla disordinata, si leva un braccio con la mano che stringe un coltello insanguinato e minaccia qualcuno, lontano. Cercate Appio e lo trovate subito, con la toga rossa, sotto il Campidoglio. Tornate involontariamente a guardare la fanciulla uccisa, e vi sentite commosso. Questa scena è vera: la strada, le botteghe vi ricordano Pompei; vi è il Campidoglio, in alto; tutto vi dice che siamo a Roma; la tragedia di Virginia è tanto vera, che essa non si può dir più leggenda, ma storia.

Pensando che questo quadro è stato concepito e dipinto da un allievo della nostra scuola, io dico: — Ecco il bene che ha fatto la riforma! Il male del realismo sparirà, quando sarà elevata la cultura nei migliori ingegni; e tutti, ricordando Filippo Palizzi, benediranno allora alla sua memoria.

II

TITO ANGELINI [1]

L'onorevole collega Ranieri ha detto tanto del nostro compianto Angelini in brevi parole, che basta a ricordare qual egli era. Aggiungere altro al suo discorso mi parrebbe confondere piuttosto la impressione, che ne lascia la sua parola. Nonpertanto, dovendo io, per ubbidienza a questa Accademia, continuare a dir dell'artista estinto, toccherò di alcune osservazioni, che mi hanno spesso tratto a meditare sopra un fatto che ho scorto nella vita dell'Angelini, e che si ripete sovente nella vita di molti artisti.

La vita di un uomo, massime di un artista, non va ben compresa se non si confronta ai tempi ed alla società nella quale trascorse, perchè, come talvolta l'ambiente circostante aiuta l'ingegno a trovare la manifestazione esteriore che gli è più adatta, così tal altra lo frastorna, gli oppone ostacoli e lo devia dal vero. Allora avviene, che sebbene l'uomo si lasci vincere dalla corrente, nondimeno nell'intimo dell'animo sente una scontentezza ed una segreta lotta, dalla quale tenta invano di cavarsi

---

(1) Ricordi letti alla R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli il 2 aprile 1878.

fuori. Allora questo scontento e questa lotta segreta individua la sua personalità morale, ed è l'arcano della sua esistenza. Onde chi vuole conoscere compiutamente quest'uomo deve investigare a punto i penetrali dello spirito di lui; ed allora gli accadrà spesso di sorprendere sè medesimo in una simile interrogazione: forse costui non era nato per essere maggiore di ciò che ci è apparso? forse che le sue opere non sono inferiori al suo potere, alla sua cultura, al suo ingegno? Se fosse nato in altro tempo, in un diverso andamento di studi, di opinioni, di gusto artistico, che non sarebbe egli divenuto? — E così, mentre di certi uomini avviene che la vista delle loro opere ci faccia nascere un concetto superiore al vero esser di quelli, e quando li conosciamo meglio, si attribuisce in parte al caso la loro riuscita; di certi altri uomini invece ci accorgiamo, abbracciando con lo sguardo tutta la loro personalità, che furono diversi da quel concetto, che possiamo formarcene, mirando le loro opere esteriori. Ora così a me pare che debba guardarsi la vita artistica del nostro compianto amico: non solo nelle sue opere, anzi meno nelle sue opere che in tutto lui stesso, nei contrasti del suo ingegno di artista, nel segreto scontento che forse lo accompagnò sino alla tomba.

Se egli sedesse tuttavia a quel posto, ove eravamo soliti vederlo, io con franchezza di artista gli vorrei dire: — Vedi, tu hai operato così, perchè così hai dovuto pensare da giovane e da uomo; queste sono le lotte che hai dovuto sostenere nel tuo intimo; questi gli affanni per l'arte tua, che ti hanno tribolato sempre. — E voi sentireste dalla franchezza di lui confessare, che io ho colto nel vero, e lo stimereste maggiore uomo, che forse non appaia.

Quando Angelini incominciava la sua educazione artistica in casa di suo padre, maestro eccellente e venerato

nell'arte del disegno, si compiva tutta una rivoluzione nelle arti, come nella politica ed in molte scienze. Scompigliati e sconfitti gli ultimi imitatori, anzi i calunniatori del genio di Bernini, nella scultura gli sguardi di tutti i cultori si erano rivolti all'antica arte greca, e lo studio senza fine discernimento di quei monumenti era divenuto ogni loro metodo, l'imitarli, anzi il riprodurli, ogni loro aspirazione. Canova e Thorwaldsen bandirono certe leggi e certi principii nuovi nella scultura, ma insieme ad altri non fecero che raffermare la scuola in quell'andazzo. Che cosa era allora per il giovine scultore la vita del popolo che gli si agitava attorno, le aspirazioni nobili dei contemporanei alla redenzione ed alla grandezza della patria? che cosa la natura circostante sì bella e sì ricca? Libro chiuso, voci mute o non intese. Non un soggetto possibile, che non fosse una imitazione dei monumenti greci o romani, non un sentimento, un affetto, un dolore che si potesse plasmare in creta, quando non si trovasse espresso già in quelle sculture. Queste furono le prime aure che respirò il giovane napoletano.

A diciotto anni recatosi a Roma, come pensionato, piena l'anima di grandi speranze e di ardore per l'arte, prende a soggetto di un suo primo lavoro *Teseo ed il Minotauro*. Che poteva egli sentire per quel soggetto così estraneo alla vita presente, e così alieno da ogni suo amore, da ogni bollore della sua gioventù, da ogni palpito del suo cuore? Che poteva trasfondervi di sè altro che la esposizione tecnica di quanto aveva appreso nella scuola, la pedanteria di ciò che gli avevano insegnato d'imitare? E mancando ogni creazione nel soggetto, doveva necessariamente mancare ogni originalità di forma. Accattato e non sentito l'uno, l'altra doveva riuscire un penoso sforzo d'imitazione. Tale era dell'Angelini: tale a quei dì di ogni altro giovane, che si desse alla scultura.

Seguì un altro lavoro, *Deucalione*, e poi un altro, *Piritoo*; ad un primo passo per la falsa via, altri due più precipitosi.

E quando gli è concesso di brandire lo scalpello e scolpire nel marmo; allora che ai giovani scultori par di toccare il cielo, e raddoppiano le forze ed il cuore brucia di entusiasmo, quale immagine crede di dover egli effigiare? *Diomede che invola il Palladio*: una leggenda a cui egli non crede, un racconto che non può essere stimolo alla sua fantasia, ma un soggetto che lo approssima sempre più a quei suoi originali. Gli uomini e se stesso, il creato e l'animo proprio, la vita e la natura, ogni cosa passa inosservata al suo sguardo.

Prende a fare una statua colossale: *Filottete abbandonato dai suoi nell'isola di Lenno*. Avrebbe potuto vedere in quella figura uno di quei grandi, che, colpiti dalla ingratitudine altrui, provocano una protesta della coscienza umana. Per l'Angelini niente di ciò. A lui basta « mettere assieme » una figura grande, che sia corretta nel disegno, bene atteggiata, e dia campo a mostrare l'artefice valente nella plastica.

Ma era forse sua colpa, o non del modo di pensare dei suoi contemporanei? Una statua di forme atletiche e giovanili, nobile nell'aspetto, atteggiata come un eroe e studiata sugli eterni esemplari di Fidia, Prassitele, Agatia e Glicone; quale altra maggiore ambizione poteva nutrire un artista? Che nel lavoro si scorgesse l'orma di forti studi sulle forme antiche, non bastava ciò solo a guadagnare l'approvazione ed il plauso di tutti? A questo solo applaudivano poeti e prosatori di ogni risma, questo magnificavano ogni dì per sonetti e per discorsi stampati, e da ciò la opinione pubblica. Chi si dava a ricercare, se nelle opere di arte si appalesasse un pensiere proprio dell'artefice, un pensiere non affatto estraneo alla vita moderna? Chi mai sognava, che potesse distin-

guersi il vero artista dal materiale formatore d'immagini?

E veggasi altra conseguenza di questo sì completo divorzio fra l'arte e la vita.

I ritratti, gli stessi ritratti, non erano ispirati dalla persona, che si voleva ritrarre, sì che ne riproducesse con certi trovati tecnici il carattere morale insieme con l'aspetto fisico, ma l'originale veniva rifatto, accomodato, guastato talvolta, purchè rispondesse alla maniera imparata a memoria dagli artisti. E mentre certi ritratti antichi scavati di sotterra paiono vivi e veri, e come di persone conosciute o incontrate per via, quelli scolpiti in quel periodo di tempo hanno tutto l'aspetto di personaggi ideati dall'artista.

Questo era il momento dell'arte, se mi è lecita la parola, quando si iniziava e si compiva la educazione del giovane Angelini.

Nel tempo che egli dimorò a Roma, in quella città aveva studio il Thorwaldsen, ed era stimato il maestro di tutti. Il Thorwaldsen pare proprio nato in Grecia ai tempi antichi, pare che non abbia visto altra gente fuori dei contemporanei di Pericle e di Fidia, e che non debba parlare altra lingua, se non la greca; e la possiede, sì, da maestro, ma, comunicando per mezzo di quella con gli altri, non si cura se venga inteso o no. Quantunque egli viva in un tempo remoto, pure il suo genio è sì luminoso, che fa bello tutto ciò che scolpisce, e qualunque metodo egli segua in arte, perchè seguito da lui riesce eccellente. Anche una certa rigidezza di linee con tanta sincerità viene da lui adoperata, che diventa ammirata dai contemporanei.

Nondimeno il suo genio, che avrebbe potuto essere compreso da un altro genio, riusciva male atto ad essere imitato e riprodotto dalla folla degli scultori. A ragione fu ammirato e venerato ai giorni suoi, e sempre il sarà

finchè duri in onore il culto del bello; ma non giovò, perchè quello che nella sua scultura era il risultato di un suo particolare modo di vedere e di sentire, gli altri presero ad imitare senza sentirlo nè intenderlo. I giovani tolsero da lui, come la folla dei musicisti toglie dalla musica di un gran maestro e riduce per suono di pianoforte e acconcia a variazioni quelle note immortali. Così questo genio alimentava la turba di coloro, che non potevano stare da sè; mentre quelli che avrebbero potuto contare sulla potenza del proprio ingegno, perduti di animo e rassegnati ad imitarlo, non seppero fare altro nelle loro opere che coglierlo a brani.

Un altro grande era stato il vero iniziatore e l'anima della rigenerazione artistica in Italia, Canova. Il suo gran genio è meno posato e più indocile di quello del Thorwaldsen, non si trasforma tutto in greco o romano, porta ovunque e sempre l'impronta di sè e del suo tempo, pare nato qui e acclimatato altrove. Le forme della sua scultura si arrotondano maggiormente, le sue figure si muovono più libere e spigliate, occupano alla vista più di spazio, che non quelle del Thorwaldsen. Ma benchè sia più universalmente noto, e più popolare, pure riesce meno atto a produrre imitatori; e la ragione è, che, se parla una lingua straniera, nondimeno ci si sente sempre il suo accento nativo, e vien men creduto.

Ma egli è grande forse quanto la sua fama.

Canova e Thorwaldsen segnano una nuova èra della scultura in Italia, ma un'èra che cominciò e si compì in loro stessi. La luce di cui rischiararono l'arte era circoscritta, ne illuminava un solo lato, ma non giunse a vivificarla nell'anima addentro. Forme, eleganza e correzione della forma, niente altro. Con quei loro studi e col loro ingegno avrebbero potuto rinvenire chi sa quante nuove espressioni plastiche, da fecondare più generazioni di artisti.

Un fatto è certo, e colpisce chi bene studia la storia dell'arte.

Sorgono alcuni genii, i quali aprono le porte ad una vita artistica, che aspetta di essere continuata, ed anche perfezionata, da quelli che vengono appresso. Quei grandi spargono infiniti semi, che germoglieranno dopo di loro; destano un moto ed una energia, che si andrà sviluppando a mano a mano.

Altri genii, invece, si compiono in loro stessi, ed, o creando di proprio, o raccogliendo e perfezionando le tradizioni del passato, abbagliano i contemporanei del loro splendore, ma il loro splendore è come quello corruscante del baleno, che addensa attorno più fitte le tenebre. Così accadde dopo Michelangelo.

Il Ghiberti non avrebbe prodotto Donatello, ma Donatello fece Ghiberti, ed apprestò il primo nutrimento al genio del Buonarroti. Se Luca Signorelli fosse venuto dopo Michelangelo, non avrebbe fatto quei miracoli di pittura che ci stupiscono nel Duomo di Orvieto; invece, quelle sue opere ardite suscitarono altri ardimenti, altri miracoli di arte, quelli della Cappella Sistina.

Compiuto il periodo della pensione, l'Angelini fece ritorno nella sua patria; e qui dovette anche più restringersi il suo orizzonte, in un paese sordo ad ogni aspirazione artistica.

Concedetemi, o signori, che io rinnovi alquanto la memoria di quei giorni così esiziali per ogni progresso di arte. Che cosa erano presso di noi le scuole artistiche?

Un pallido riflesso di ciò, che abbiamo visto essere in Roma.

Qui si cominciavano, là non si accrescevano ma si compivano quei pochi elementi appresi a casa; onde, se fuori regnava la povertà, qui dominava la miseria.

Per dire soltanto della scultura, a Napoli erano pochi gli scultori, due o tre, ed anche costoro rinchiusi nelle

loro officine, tutt'intesi ai lavori loro commessi e desiderosi di nuove commissioni. Nessuno scambio d'idee, nessun consorzio, nessun incentivo a far meglio, ad uscire dalle peste altrui, a plasmare in creta alcunchè di originale, qualche cosa che manifestasse un concetto vagheggiato dalla fantasia e carezzato dalla meditazione. Mancando lavori maggiori, si andava in cerca di ritratti. Per gli artisti poi di natura più ardita e laboriosa il loro scopo era di produrre tal cosa, che avesse più facile smercio. Allora veniva a luce una Diana, una Ninfa, un piccolo Bacco, Leda, Psiche, un putto, che voleva rappresentare Amore bendato, Amor lieto o malinconico, Amore sdegnato o furbetto con frecce, arco e faretra. E sempre le cose medesime.

Nel paese poi nessun monumento di arte moderna, che tenesse desto l'estro dei giovani, come a Firenze la Loggia dell'Orcagna e la Tribuna di Palazzo Vecchio, il Battistero, il Duomo e via; come a Venezia tutta la città, e le sculture dal Sansovini al Brostolon; come a Milano quel complesso di sculture, che è il Duomo, per non dire altro. Qui vi era un Museo ricco di ogni specie di esemplari artistici da guidare il gusto per ogni espressione dell'arte. Ma tanto tesoro si teneva, con una mirabile ingenuità, buono soltanto alle ricerche archeologiche. Per modelli di scultura e pittura l'onore era concesso solo a determinate statue antiche: l'Ercole, l'Antinoo, l'Adone, l'Aristide, Giunone, Venere e qualche altra. Queste sole si apprestavano allo studio dei giovani, ai quali finivano per riuscire di una invincibile antipatia.

Ed a questa pratica artistica si congiungevano certe credenze insite in tutti, delle quali si ride oggi, quando altri se ne ricorda.

I Greci erano stati i più grandi maestri dell'arte; i Romani perchè venuti dopo, da meno dei Greci; gli artisti del risorgimento, cioè Raffaello e Michelangelo,

più piccoli dei Romani; e così Canova più piccolo di Michelangelo. E così, gerarchicamente, il professore dell'Accademia più giù di Canova, il pensionato più giù del professore, e, ultimo nella scala, il pensionato non ancora venuto.

Oggi pare una esagerazione ed una beffa, allora era una realtà; era un sentimento inconsciente che diceva: per la via della imitazione si scende sempre, non si sale mai.

Queste le belle arti fra gli artisti; ma che cosa erano nel concetto dei nostri concittadini, cioè nella opinione pubblica? Io non dirò cose che siano remote dalla vostra ricordanza. Chi si metteva per la via dell'arte era tenuto come un uomo bislacco, un cervello balzano, e forse peggio; entrava l'afflizione in quella famiglia, nella quale ad uno dei figliuoli saltasse il ticchio di fare l'artista. Lo avevano per perduto o quasi, lo stimavano votato al disprezzo degli uomini serii, dannato alla povertà ed alla miseria.

Tra gli alunni dell'Accademia non se ne contava nessuno che appartenesse a famiglia agiata e signorile, e se pur ve ne era qualcuno, questi studiava solo architettura; degli stessi artisti provetti si aveva concetto come di persone stravaganti e di una condizione inferiore alla civile. — Volete darmi ad intendere che Massimo D'Azeglio faccia il pittore? — dicevami un giorno un mio conoscente, che era per giunta persona colta ed illuminata. — D'Azeglio ministro, D'Azeglio letterato, che voglia per mestiere far dei quadri? Ma che! Al più avrà dipinta qualche tela per passatempo nelle sue ore di ozio!

E questi sentimenti non erano del volgo, ma di tutti; dal negoziante al generale dell'esercito, dall'avvocato allo stesso Preside della pubblica istruzione, e dal negoziante al Ministro, per tutti l'arte era una cosa di lusso, una

superfluità nella vita. Era concesso al ricco di spendere in opere di pittura e scultura, come quello che avendo molto di soverchio, poteva dilettarsi di cose futili per riempire gli ozi beati e decorare la sua casa.

Vedevansi talvolta gli stranieri venire qui ed acquistare lavori artistici; e gli stranieri di qualunque regione erano altamente ammirati, ma i loro costumi parevano così alieni dai nostri, che non se ne poteva prendere argomento: immaginate poi quanto a questa bizzarria dello spendere in cose d'arte!

La reggia si ornava di dipinti e di statue, ma era piuttosto per espediente di governo, anzi che per amore di ravvivare la scintilla del genio.

Anche il clero per antica tradizione e per la necessità del culto cattolico talora commetteva dei lavori d'arte, ma nel clero mancava il discernimento e la rettitudine di giudizio su quei lavori, onde si può inferire quanto queste due vie dovessero giovare all'incremento delle arti belle.

Fra queste condizioni ebbe a trovarsi l'Angelini, quando tornò da Roma. Egli era stato colà pensionato, e aveva, come a dire, la laurea a poter esercitare la sua professione, e però gli vennero allogate presto opere importanti. Dal Principe, che allora si diceva il gran mecenate delle arti, gli fu commessa una grande statua rappresentante re Francesco I; dopo questa, altre due egualmente grandi, che rappresentassero Ferdinando II e la regina Maria Teresa, poi un Sant'Ambrogio per il tempio di San Francesco di Paola.

Fece di poi due altre statue colossali, che raffiguravano la Fede e la Speranza, per la Chiesa della Madonna delle Grazie; indi un'altra gigantesca da collocare nell'ingresso del Camposanto, rappresentante la Religione; finalmente una statua della Clemenza, per ornamento alla scala del reale palazzo di Napoli, o, come allora

si disse, per fregiare l'ingresso della Reggia felice. Gli fu commessa la statua, e gli si accennò l'espressione che in essa richiedevasi, scrivendo: « che questa donna dovesse mostrarsi oltre ogni dire mansueta, per simboleggiare la clemenza sovrana, e dovesse stare in quel luogo come nunzia della più splendida virtù del magnanimo Re, che v'impera ». Programma, come si vede, fatto apposta per attizzare il genio dello scultore! Seguì una seconda statua di Ferdinando II, e poi tutta una fontana in marmo per la città di Catania con la statua del fiume Amenano, e due altre figure colossali di Tritoni. Queste, oltre a molte altre opere fatte da lui, e ritratti e busti in marmo.

Io dirò solo del *Sant' Ambrogio*. A chi entra nella chiesa nostra di San Francesco di Paola, e rimira tutte quelle grandi sculture attorno, sembra per un momento di essere sobbalzato fuori del periodo scultorio, in cui quelle vennero a luce.

Allora, fra le altre pedanterie della scuola, si aveva per massima inoppugnabile questa, che le statue si dovessero improntare di una certa calma e di un certo sentimento di posatezza, sì che vi potessero durare in eterno. Or bene, in quelle sculture invece si osserva un movimento perfino esagerato e stravagante, che urta, e di tante mosse sperticate non si sa trovare la ragione o il pretesto.

L'Angelini raffigurò sant'Ambrogio nell'atto che impedisce a re Teodosio di entrare nel tempio. È anche ardito il movimento di questa statua; ma risponde ad un fatto, cioè all'azione più comunemente nota della vita di quel santo, e da questo punto di vista, la statua dell'Angelini è migliore di tutte le altre che si trovano in quel tempio.

Ma, abbattutosi nella storia, perchè non seppe adagiarvisi in tutto? Perchè tradì il carattere vero ed anche il costume storico del personaggio, che rappresentava?

E dire che le notizie storiche di quell'importante personaggio le sapeva lo scultore, e cerca di tradurle nella statua; ma le trasforma per accomodarle in certa guisa al tipo greco antico, e perciò il carattere loro proprio si muta.

Egli rappresenta il santo scarno nel volto, dignitoso e severo, come era, ma queste espressioni egli non raccoglie dal vero, e però esse non individuano, non personificano veramente il suo soggetto. Il vero, che dovrebbe fare il vanto di ogni lavoro d'arte, allora era frainteso, e però sconosciuto, e perchè sconosciuto e frainteso, suonava come un biasimo, anzi come un'offesa nei lavori di scultura.

Ma questa dolorosa vicenda dell'arte non poteva durare a lungo, e non durò. Questa santa parola, che è il Vero, già si cominciava a susurrare modestamente alle orecchie degli artisti, ed a suscitare nei loro animi dubbi, che dovevano menare a nuove tendenze. Ma pare che l'uomo non possa mai compiere una grande conquista, sia nelle scienze, sia nelle arti, senza aver prima molto errato.

Spesso, o signori, ma invano, ho domandato a me stesso quali sarebbero stati i destini dell'arte se non fosse apparso il Canova, e come altrimenti avrebbero potuto aver fine quelle stravaganze dei così detti barocchi. Stravaganze le dico in generale, e con ciò non voglio disconoscere qualche cosa di veramente buono e grandioso, che s'incontra presso di quelli; ma certo è curioso a considerare quel periodo, che precede ed accompagna la riforma dell'arte.

Quando io vado con la mente a quel periodo, mi pare di trovarmi nel mezzo di una folla di gente, nella quale ciascuno parla a sua posta, e grida ad alta voce le proprie ragioni, o raccoglie le parole altrui e le ripete con quanto fiato ha in gola, mutando espressioni o

accento. Uno dice: — Il bello sta qui; — un altro: — No, sta qui; — un altro: — Questo è il più bello; — un quarto: — Questa è l'essenza della bellezza; — e in tanto scompiglio in tanta discordia di note, in tanto tramestio di opinioni non se ne capisce più nulla, e viene la vertigine a tutti. Questo a me sembra l'ultimo periodo dei barocchi.

Quand'ecco si stacca da tutte le altre una grandiosa figura, quella del Canova, e getta in mezzo una nuova parola: — Studiate l'antico; — e l'antichità, che egli addita, è l'arte greca. Allora tutti si rivolgono a quel punto luminoso, e si schierano dietro al maestro. E così vanno per breve tratto; ma a poco a poco l'esercito si snoda e si sbanda. Alcuni vogliono darsi conto della mèta a cui si tende; altri divagano a mezza via intorno a qualche parvenza allettatrice, che sotto l'aspetto del vero copre il falso; e a pochi fortunati è dato proseguire sempre diritti per quel cammino, a capo del quale è il vero.

La riforma del Canova fu utilissima, perchè dileguò la gran confusione delle idee e dei criteri che si avevano prima; ma l'imitazione da lui proposta non poteva bastare ai bisogni della vita presente, così diversa in tutto dalla vita dei greci antichi.

Come raffigurare il Dio cristiano vero, spirituale e teologico, e gli angeli e i santi della religione di Gesù, con quelle stesse sembianze e linee e vesti e atteggiamenti, che erano serviti a rappresentare le divinità elleniche, eroiche, mitologiche e poetiche?

L'anacronismo era immenso e doveva scontentare i più eletti fra gli artefici. Così avvenne che costoro, prima indirizzati verso l'antico, ricercarono un'altra antichità meno remota e più nostra, più cristiana, e da quella domandarono l'ispirazione. Gli sguardi si volsero al bizantino. Ma il bizantino, così rozzo nella forma, non poteva allettare quegli scultori tanto gelosi di forme; e

non se ne cavò partito. Venuti più giù, scovrirono la figura gigantesca di Giotto e di altri fiorentini e veneti; se ne invaghirono, li imitarono, e nacque una nuova scuola, quella dei puristi con a capo Overbeck. La scultura si trovò a dover prendere dalla pittura, poichè di statue rispondenti a quel tipo ideale non se ne aveva; e fu bene, perchè dalla pittura gli scultori potettero togliere l'ispirazione, e non imitarla; onde la scultura serbò quello che è carattere proprio.

Ora a così fatto appello dell'arte moderna alla primitiva arte cristiana io credo si debba la vera riforma. Quando gli artisti si volsero a quelle nuove origini, i primi scultori cristiani, nei quali si abbattettero, furono i toscani con Donatello. Ora Donatello è vero nella forma, perchè la prende dalla natura, e così gli scultori moderni cominciarono a riconquistare la coscienza del vero. Donatello, che dalla fede riceveva i suoi soggetti ed i suoi tipi, non trovava negli artisti suoi predecessori degni esempi di forme che rispondessero a quei tipi, perchè, secondo la primitiva arte cristiana, la forma bastava che esistesse e si mostrasse, ma non doveva fare sfoggio di sè; non trovava esempi nell'antichità, perchè le forme pagane non erano conosciute, o ripugnavano ai concetti cristiani di cui aveva pieno il cuore; e perciò aveva dovuto farsela da sè, la forma, e l'aveva domandata al mondo reale.

Anche Michelangelo aveva messo in guardia i suoi concittadini contro la soverchia imitazione dell'altrui; e perciò è da credere, che nella scuola fiorentina si tenesse sempre viva una certa tradizione di quel vero che doveva poi rigenerare l'arte.

Con questi esempi viene su il Bartolini; viene dalla scuola classica, ma respira più libero: tratta un soggetto greco, il gruppo dell'*Astianatte*, e l'impronta di forme più vere. Poi scolpisce la *Sconsolata*, e que-

sto è già un gran passo nella nuova via. A Torino Marocchetti modella la statua di Emanuele Filiberto, e non la fa nuda a mo' dei classici, anzi la veste dell'armatura di ferro, come Donatello tanto tempo prima aveva fatto della statua di Gattamelata a Padova. A Firenze si mostra l'*Abele* del Dupré, a Milano lo *Spartaco* di Vela, il quale scolpisce anche il monumento nella cappella d'Adda ad Arcore. A Roma, Strazza fa l'*Ismaele*, Grafford il *Whasington*. A Napoli càpita dall'altro emisfero il Persico, ignaro del nuovo indirizzo che prende l'arte fra noi: mostra una sua scultura rappresentante *Colombo e l'America*, e in questa scultura la nuova tendenza si legge chiara.

A Roma lo stesso Thorwaldsen diventa purista col *Cristo e gli Apostoli*, e la tomba del Papa in San Pietro; e Tenerani fa l'*Angelo dei sepolcri*, e anche più vero si mostra nella statua del conte Orloff.

Si corre a vedere *Cristo baciato da Giuda* del Jacometti, e l'entusiasmo cresce, cresce la voga nei giovani di studiare la forma del vero, di raccogliere dalla natura nuovi trovati, nuove grazie e schiette bellezze.

Oramai sono liberi, le antiche pastoie sono infrante, l'ingegno può spaziare franco per l'universo ed appropriarsi tutto ciò che esso ha di nobile, di veramente poetico.

E si torna all'antico, al greco, al romano, divenuti già tanto uggiosi. Ma ora l'antico è trasformato agli occhi avvezzi alla luce della verità; si guarda sotto il suo aspetto genuino e si ammira; si venera tanto, quanto non mai prima da coloro che lo impicciolivano e lo guastavano.

L'anima nobile del nostro Angelini non era sorda a questi progressi dell'arte; il suo cuore palpitava a quelle rinomanze, che sorgevano fuori della sua patria.

Scriveva del Bartolini ammirandolo, parlava con calore delle sculture di Pradier; li amava, li comprendeva

e non riusciva a fare come quelli. Gli rideva il viso, gli balenava lo sguardo di ambizione, quando poteva dire di avere stretta la mano al Marocchetti, al Vela, al Dupré, e più tardi al Monteverde, ma non giungeva a seguirne l'esempio.

L'anima gli bolle sempre dell'amore dell'arte, disegna nuove opere, corre al suo studio, tenta anch'egli; poi se ne parte, e fugge; e di nuovo torna speranzoso, e vorrebbe gli si trasformasse sotto la mano il lavoro, ma trova sempre in sè stesso l'artista fatto alla vecchia scuola! Allora egli, che ama i giovani, si confonde con essi, li attira a sè, vuole che mettano la mano sopra i suoi lavori; se povero alcuno, lo sostenta del suo; vorrebbe che essi gli trasfondessero il soffio della nuova vita, vorrebbe che lo ringiovanissero, lo rinsanguinassero.

Quante vicende di speranze e sgomenti nell'animo del nostro povero amico! quante volte non si ripetette quell'accorrere volenteroso al suo studio, e quel partirsene sfiduciato, quasi che non si sentisse più nel proprio santuario! Egli era divenuto straniero a quelle mura coperte di opere fatte da lui, fatte con un'altra fede!

I suoi tentativi si leggono perfino negli ultimi suoi lavori.

Guardate il *Mercadante* in piazza Medina.

Canova rappresentò Napoleone come una statua romana, nudo e bello in atteggiamento solenne, togliendo tutto ciò che l'originale vivo aveva di tozzo e panciuto. Angelini, che doveva riprodurre una persona egualmente tozza e panciuta, forse in altri tempi avrebbe imitato il gran maestro. Oggi invece riveste il suo personaggio, e gli dà abiti moderni; ma non gli basta l'animo di scolpirlo come era veramente, anche negli sgarbi della persona, e perciò non fa il ritratto del suo uomo, nè una bella statua. Poi si dà a modellare la statua del-

l' Imbriani. L' Imbriani era stato suo amico; egli lo aveva visto sempre a quel modo, con quell'andamento della persona, con quella foggia particolare di vesti; aveva proporzioni giuste, e potette rappresentarlo come lo aveva conosciuto.

Dunque, l'ultima sua parola nell'arte fu un saluto al vero.

Gli studi giovanili, o signori, formano l'uomo, e più formano l'artista, il quale una volta fatto da quelli non può disfarsi, non può tornare da capo. Se fosse stato possibile, vi sarebbe riuscito il nostro povero amico con quel suo amore dell'arte, con quella sua docilità a riconoscere i progressi, con quel suo ardore di lavoro. Ma la sua gioventù si spese in una lotta fatale, in cui non poteva sperare vittoria; la vecchiezza non trovò conforto nelle memorie del passato, e portò seco nella tomba quello scontento, che è stato il segreto della sua vita.

Egli non è più fra noi; ma non perciò si può dileguare dalla nostra mente la memoria di lui, che amammo, perchè amò e fu buono.

III

EMILIO FRANCESCHI [1]

L'artista che oggi vi si propone di eleggere ha una così spiccata idoneità, che difficilmente noi potremmo indicarvene altro con certezza di assentimento da parte vostra: noi vi proponiamo, il prof. Emilio Franceschi. Nato a Firenze e venuto in Napoli nel 1867, egli vive da ventunanno in mezzo a noi, prendendo una parte assai viva al nostro sviluppo artistico ed al nostro lavoro intellettuale e materiale. Del suo merito artistico, noi non intendiamo, con questa relazione, dare un giudizio completo; in un breve scritto sarebbe opera poco agevole. Diremo solo brevemente delle opere da lui compite, in ordine cronologico, per dimostrare il crescente, anzi, l'incalzante progresso del suo cammino artistico.

Fece i primi suoi studi nell'Accademia fiorentina e fu più direttamente allievo del Benelli, quell'artista che modellò e fuse in bronzo la splendida base del famoso *Porco di Mercato nuovo*, capolavoro d'arte, che rimarrà eternamente ammirato. Proseguì i suoi studi d'intaglio nella scuola del compianto Cheloni, il quale, oltre alla educazione artistica, trasfuse, col suo esempio, nel Fran-

---

(1) Relazione letta alla R. Accademia l'8 maggio 1888.

ceschi tale un culto per l'arte, che da allora il progresso nella vita artistica di lui non ha punti interruttivi.

Si è continuata nel Franceschi quell'antica tradizione, propria di tanti artisti toscani, anche dei massimi, che dallo scolpire in legno pervennero a fare capolavori in bronzo, in marmo e perfino in architettura; e dal modesto lavoro scolpito in legno, giunsero con meraviglioso intuito estetico ad erigere chiese e palazzi bellissimi. Chiamato a Napoli a dirigere una grande officina d'intagli, egli diffuse dovunque quel gusto e quell'eleganza, che sono tutte toscane, e di cui si son giovati i nostri più geniali intagliatori.

Ma il Franceschi sentiva in sè qualche cosa, che aveva bisogno di estrinsecarsi con maggiore esplicazione e modellò in creta, di grandezza uguale al vero *Una fanciulla dei campi*. A questa prima prova egli ne fece seguire incontanente una seconda, anch'essa di grandi dimensioni, un menestrello vestito bizzarramente in costume medioevale; e in questa fu assai più felice esecutore. Incoraggiato da tali ben riuscite esperienze, modellò e fuse in bronzo la figura di un paggio, che servì per ornare la scala del palazzo Bovino. In sèguito scolpì in marmo il *Parini*, e questo lavoro può dirsi la vera e più eloquente affermazione della sua vita artistica. Cotesta statua, più grande del vero, o, come si direbbe, di un vero statuario, rivela uno studio assai serio del carattere storico, del costume e degli scritti del grande e buon poeta lombardo. Con l'intento e la volontà di avvicinarsi ad una scultura più realistica, che qui già formava scuola, scolpì e fuse in bronzo una nuova statua: un giovanetto arabo riposante all'ombra di una pianta tropicale, ed il lavoro piacque, fu lodato, ed il Vonwiller volle acquistarlo.

Qui però è notevole un fatto, che si riscontra non solo nel Franceschi, ma in molti artisti contemporanei.

Gli scultori, per esempio, col progresso della plastica nel modellare comprendono meglio e si avvicinano all'arte classica, e la ricerca li spinge a scolpire antichi personaggi e situazioni storiche.

Con siffatte disposizioni di animo egli conduce in marmo la sua *Opimia*, che senza dubbio è assai pregevole ed ammirabile lavoro, premiato nella gara artistica di Napoli nel 1877. Questa statua lo afferma valoroso scultore. Egli seguita a cercare l'ispirazione nel mondo antico, e il lavoro e lo studio progrediscono mirabilmente. Incalzato da questi ideali, egli va in cerca d'ispirazioni che possano con assai sentimento incarnarsi nel marmo, e nel marmo scolpisce quella bella figura di fanciulla, legata alla croce, l'*Eulalia cristiana*, che molti di voi, illustri colleghi, hanno veduta e certamente assai ammirata. Questo bel lavoro del Franceschi, esposto alla mostra di Torino, piacque molto, fu premiato dalla giurìa ed acquistato da quella Città. Con questa statua il Franceschi si mostra artista pensatore. All'*Eulalia* fa seguire un'altra bella statua piena di sentimento, dove il dolore commove ma non sconforta: la *Mater dolorosa*, a piè della croce. E dopo questa egli modellò e fuse in bronzo il forte *Fossor* nell'atto di graffire un nome sulla tomba di una martire, memore forse ancora della sua *Eulalia*. Segue un nuovo lavoro modellato con realismo quasi brutale e di espressione viva e commovente; è un uomo con le braccia legate alla schiena, quasi nudo, e s'intitola: *Damnatus ad bestias*.

Instancabile per natura ed animato da una grande fede nell'arte, egli imprende un nuovo lavoro. Questa volta, per riuscire, ha gravi difficoltà a superare di composizione e di plastica: non è più una statua, ma un gruppo. Su di un cavallo, di proporzioni grandiose, che ansa e sbuffa, vivo di forza e di muscoli, reduce forse da recente pugna, un cavaliere romano palleggia trion-

fante una grande palma in atto di gridare: vittoria! e *Victoria* s'intitola il grandioso lavoro.

Ma non sono queste tutte quante le statue compiute dal candidato che abbiamo l'onore di proporvi. Fra non guari vedrete una sua statua di grandi dimensioni (la statua di *Ruggero normanno*) che per commissione e per volere di S. M. il Re dovrà figurare in una delle nicchie del prospetto della Reggia.

Egli attende ora con grande amore e con febbrile attività al monumento del Gran Re Vittorio Emmanuele, che sorgerà in questa città, e che è stato a lui commesso dopo ripetute e dibattute prove di concorso. Il suo passato e l'instancabile volontà sua, l'esperienza acquistata, sono arra sicura che la piazza ove verrà eretto il monumento sarà nobilitata da una insigne opera d'arte.

Non va trasandata, per debito di affetto e di riconoscenza, la premurosa opera dal Franceschi prestata nell'Istituto Casanova, dove egli insegna sin dalla sua prima fondazione a modellare ed intagliare in legno. Da questo istituto son venuti fuori tanti operai artisti, i quali, insieme con quelli educati pur da lui, nella sua privata officina, han formata, si può dire con certezza, una scuola d'intaglio, che prima non esisteva.

II

SCRITTI DI EDUARDO DALBONO

I

DOMENICO MORELLI [1]

Illustri e ragguardevoli signori componenti la Reale Accademia, chiedo tutta la vostra indulgenza nel porgere a voi queste mie parole commemorative pel nostro illustre Morelli, così disadorne di quelle forme letterarie nelle quali voi siete maestri.

Io non ho mai scritto ed ho poco letto: le arti del disegno hanno preso la mia poca intelligenza ed il miglior tempo della mia vita.

Affascinato dalle forme e dai colori, ebbi il torto di lasciar molto indietro tutti gli studi letterari, ed ora debbo accontentarmi di dire quel che sento, con la forma povera e scorretta, che mi consente il mio nessun valore.

In ogni modo, farò, come dice Mefistofele, « quel che potrò per non seccar la gente ».

Quando seppi che la galleria Vonwiller era stata messa in vendita, mi vinse l'animo una profonda tristezza.

---

(1) Commemorazione letta alla R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli il 25 novembre 1901.

Io pensavo, ed avevo sempre pensato, che quella collezione sarebbe rimasta in via dei Guantai Nuovi n. 68, per tutti i secoli dell'avvenire.

L'idea che le opere ivi raccolte dal vecchio commendatore D. Giovanni Vonwiller, opere che erano state scelte con criteri molto sapienti e che rappresentavano tutto un lungo periodo dell'arte della pittura italiana e massimamente napoletana, l'idea, dicevo, che quelle opere dovessero inesorabilmente andare disperse qua e là, per cadere in mani forse non amiche, mi rammaricò tanto, da farmi lasciare tavolozza e pennelli per moltissimi giorni.

In quella galleria erano, oltre ai quadri di maestri dell'Italia superiore (a cominciare dal glorioso Hayez), una ventina di opere del nostro Morelli, ed opere sue di epoche diverse, così che si poteva, in uno sguardo complessivo, vedere, ammirare e studiare le evoluzioni del suo genio pittorico e la varietà delle sue attitudini.

Già il comm. Vonwiller — e fu una fortuna davvero, — quasi presago della triste sorte la quale doveva incogliere alla sua collezione, aveva voluto che uno dei più sentiti e dei più ammirati quadri del Morelli fosse sottratto a un ingrato destino: e così, uno dei capolavori del Maestro, voglio dire il *Tasso che legge la Gerusalemme a Eleonora d'Este*, fu devotamente donato, e amabilmente accettato da chi meglio d'ognuno poteva intendere quell'arte e quel dono, dalla nostra augusta Margherita di Savoia, che volle, con pensiero veramente regale e con delicatezza degna dell'animo suo gentile, porlo nella pinacoteca di Capodimonte, degna stanza per esso.

Ma di Domenico Morelli rimaneva ancora là, in quella raccolta, tale dovizia di opere che, ripeto, in un solo sguardo, si poteva acquistare sufficiente cognizione di lui e apprezzare tutto il suo merito.

Il disastro (poichè così credo di definir quella vendita) ebbe luogo nei giorni del 15, 16, 17, 18 aprile di questo corrente anno 1901.

La mirabile collezione andò dispersa!

Mi parve che l'anima del nostro Morelli dovesse, in quei giorni, infinitamente soffrire.

Morelli era ammalato già da qualche tempo, e gravemente ammalato. La sua resistente tempra, per fierezza di volontà, non volle lasciar apparire il dolore; ed i successi della Esposizione di Venezia giunsero in tempo a dissipare l'amarezza, che certamente gli aveva arrecato la vendita della galleria Vonwiller.

Morelli migliorò in salute, poi ricadde, poi si riebbe, poi ricadde daccapo e, la mattina del 13 agosto 1901, morì quasi repentinamente, senza soffrire agonia.

Quella grande natura di artista aveva ragionato di arte e dipinto sino a poche ore prima.

Ora la galleria di Vonwiller non esiste più. Ma, se ancora esistesse, io oserei pregare questi illustri signori componenti la Reale Accademia di accompagnarmi in quel museo e, a questo modo, senza bisogno delle mie parole, si farebbero essi stessi gli interpetri della grandezza del nostro compianto maestro.

Alla morte di Palizzi era seguita quella di Verdi; la morte di Domenico Morelli sopraggiunse poco dopo: l'Italia perdeva, in così breve tempo, i tre più grandi fattori della sua arte moderna.

Si è scritto moltissimo della vita e delle opere del Morelli, e in vita e dopo la sua morte.

E tutti quelli che ne hanno scritto hanno detto, più o meno, cose pregevolissime, così intorno alla vibrante psicologia dell'individuo, come riguardo alle opere sue. Ora le date, gli aneddoti, le particolarità di quella vita

di arte sono così conosciuti, che mi parrebbe inutile ripeterli a voi, illustri signori, che seguite certamente il lavoro della stampa in tutte le sue manifestazioni.

Il Lessona, il Villari, il De Zerbi, Carlo Tito Dalbono [1], Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco, Arnaldo Vassallo, Yorick (Ferrigni), Matilde Serao, Adolfo Venturi, Vittorio Pica, la principessa della Rocca, Federico Verdinois, il Fradeletto, il Molmenti, Riccardo Forster, Mario Giobbe, Valentino Gervasi, il padre Michele Autore, Francesco Cimmino, il duca Carafa d'Andria, il prof. Ximenes, e tanti e tanti che ora non ricordo, e non pochi stranieri, fra i quali ricordo Elena Zimmern e Ashton Willard, tutti si sono occupati degnamente del Maestro.

Mi pare, dunque, inutile ripetervi che il Morelli nacque in Napoli nel 1826, da genitori poveri; che non volle seguire la carriera ecclesiastica come la madre avrebbe desiderato; che invece cominciò a buscarsi il pane nell'officina di un meccanico; e che, essendogli divenuto poi insopportabile quel mestiere, e sentendosi l'anima piena di ispirazioni per le cose belle e la mente ricca di visioni pittoriche, entrò nell'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove insegnava la pittura Don Camillo Guerra e Don Costanzo Angelini il disegno.

L'ambiente artistico di quel tempo era un ambiente così detto accademico, rigido, in cui l'insegnamento si mostrava parimenti severo e freddo.

L'arte della verità e l'arte romantica non ancora si facevano sentire nella nostra accademia.

Ma Morelli aveva già la mente piena delle letture di Lord Byron. Già il mondo medievale, il mondo delle festose e colorite immagini ariostesche, aveva penetrato

---

(1) Padre dell'autore.

l'anima di lui con tutto il suo fascino; cosicchè egli si trovava a disagio in quell'ambiente pieno di Laocoonti, di Caracalli, di Antinoi e di Discobuli, tutti di gesso, dai quali non si poteva allontanarsi se non dopo un lunghissimo tirocinio, per poi essere ammessi allo studio del nudo e della pittura. Nè quei gessi si disegnavano di primo acchito con i loro chiaroscuri, ma bisognava disegnarli per lungo periodo di tempo a contorno, e in questo studio l'Angelini era un maestro *hors-ligne*.

A me pare che non sia inutile fermarsi un poco sulle condizioni artistiche di quel tempo.

Prima di tutto, mi sembra che troppo si scagli l'anatema su quelli che tenevano il regno dell'arte durante quegli anni, poichè, se essi a noi appaiono rigidi e spesso mancanti di fantasia, dovevano pur essere così necessariamente, perchè quel modo accademico veniva a rifare lo stile, correggendo le intemperanze a cui i così detti « manieristi » si erano abbandonati.

Si noti bene che io non intendo dir male delle sfrenate e matte composizioni dei manieristi, perchè fra quelli erano artisti da sbalordire per il loro talento: si tratta del Solimena, di Luca Giordano, del Tiepolo, del Conca, del padre Pozzi e di tanti e tanti altri, i quali finalmente, col delizioso avvenirista Watteau, composero un gran periodo di vera magnificenza nell'arte.

Venuto l'Impero, l'arte delle grazie e dei ghirigori, l'arte dei minuetti e delle *pavanes* cadeva al rombo dei cannoni, al frastuono delle trombe vittoriose. L'inno agli Eroi empiva il mondo di tale un senso di maschilità, che tutto dovette inesorabilmente piegarsi a un simile sentimento.

La Francia dettò la legge di questa nuova era, e le arti seguirono la volontà delle vittorie.

Gli Eroi! Ecco il grido, ecco il sospiro di tutte le anime.

E avanti, dunque, le Termopili, Aiace, Ercole, Teseo, Muzio Scevola, Coriolano, Temistocle, e tanti altri signori come questi, che voi conoscete meglio che io non conosca.

Siccome questi Eroi erano giunti a noi in forma sensibile per mezzo della scultura, così l'arte per eccellenza fu la scultura; e basterebbero i nomi di Canova e di Thorwaldsen per dire quanto quest'arte fosse, allora, in prospere condizioni.

Il marmo, il bronzo, le sostanze più durevoli dovevano tramandare ai posteri il ricordo e le gesta dei grandi, dei vittoriosi. E ciò non bastava. Gli eroi del tempo dovevano essere anche deificati alla maniera degli eroi antichi. E così abbiamo potuto ammirare Napoleoni, Luigi, Ferdinandi, nudi o vestiti alla romana o da Minerva. La moda! Oh, la moda seguì i conquistatori sino al ridicolo!

L'architettura e la decorazione si conformarono anch'esse alla moda, e presto le reggie e i sacri templi si convertirono in reggie e templi pagani. Marmo da per tutto, dentro e fuori, ornati rappresentanti elmi codati, scudi, daghe, lance e le scritte *S. P. Q. R.* da per ogni dove, e da per ogni dove aquile e lupe a non finire, ed il tutto coronato di querce e di allori.

In breve: una pittura che armonizzasse con questo stile doveva essere anche essa una pittura statuaria, onde accadde che il colore, piuttosto che parte integrante del dipingere, finì con l'essere cosa secondaria, utile solamente ad aiutare il chiaroscuro, colorandolo.

Voi quindi comprendete come, in quei grandiosi e marmorei ambienti, i quadri destinati ad adornarli dovevano essere precisamente quelli di David, di Camuccini, di Benvenuti. Erano questi i grandi maestri dell'epoca: era David, in Francia, l'iniziatore magnifico di quell'arte « imperiale »; Camuccini, in Roma, il più feroce nella rigidezza del genio; Benvenuti, nell'alta Italia, il più geniale.

Questi artisti nel loro genere erano sommi: la fermezza del disegno, l'ordine e il ritmo delle loro composizioni, la nobiltà degli atteggiamenti e la grandiosità delle linee e della scelta dei soggetti li resero celebri anche sino a noi, e rispettabili nonostante le evoluzioni posteriori dell'arte, e nonostante gli enormi difetti prodotti nelle loro opere da una logica erronea che urta spesso il buon senso.

Questi medesimi artisti fecero scuola pur fra gli attori: il Monti, la Ristori, l'Aliprandi, sino al Salvini, recitarono secondo quel sentimento. Parecchi di voi ricorderanno il magnifico « Tu » della Ristori nell'*Oreste* (se non sbaglio), che era una vera emanazione dell'arte del Camuccini.

Napoli, dunque, doveva incontestabilmente seguire lo stile del tempo; ma bisogna dire, ad onor del vero, che il napoletano ha in generale qualche cosa che sempre lo distingue, anche quando è obbligato a fare quello che fanno gli altri.

Ho già detto che il Benvenuti era il più geniale degli « imperialisti »; ed in fatti vi è un suo quadro nella chiesa di San Francesco di Paola, *La comunione di San Ferdinando*, che è già un quadro non solamente « imperialista », ma anche sentimentale e dipinto non per coloritura dei chiaroscuri, ma per forza intima di colore. Non così, nella medesima chiesa, il *San Francesco di Paola* del Camuccini, che è, al solito, un quadro imperiale-greco-romano.

Si vede che i nostri artisti discutevano su queste manifestazioni pittoriche; e, sebbene l'andazzo (come dice il Morelli) era di preferire il Camuccini, pure i napoletani gradivano meglio l'oscuro quadro del Benvenuti che non quello, direi quasi, « marmoreo » dell'altro.

È evidente che il nostro D. Camillo Guerra, dipingendo nel 1834 *Venere e Adone* pel pensionato di Roma,

atteggia Venere alla maniera di una graziosa danzatrice del Canova; nondimeno egli ne modella e colorisce il nudo con arte tizianesca e conferisce alle due figure un movimento pieno di personale vivacità.

Guardiamo i concorsi di Mancinelli e Ciccarelli (Pinacoteca di Capodimonte). Nel primo (*Ulisse che lancia il disco*), un disegno franco, flessuoso, movimentato, con colore sobrio ed armonioso, da far credere che la tavolozza servisse davvero a qualche cosa. L'altro (il *Filottete*), meno vero e più accademico nel movimento, ma di una vivacità di tinte e di una luce così smagliante, come una figura che si trovi veramente all'aria aperta. Poco dopo, il Mancinelli eseguì il *San Carlo Borromeo che cura gli appestati* per la chiesa di San Carlo all'Arena, e questa tela giustamente ebbe un successo strepitoso.

Mancinelli, in quel quadro, dà un addio alla statuaria e, ricordando il Domenichino, dipinge con verità e raggiunge in molte parti una realtà ed un'efficacia tali, da destare le più grandi meraviglie, quando si pensi al tempo in cui egli eseguì quell'opera.

Quel quadro faceva dimenticare il famoso Camuccini.

Ancora l'ambiente era in Italia saturo di classicismo: la Mitologia e gli Eroi di Omero ne avevano preso possesso.

L'Hayez dipingeva, nel genere dell'Appiani e del Sabatelli, soggetti mitologici: il grande Alfieri signoreggiava col divino Foscolo, preparando a Giacomo Leopardi la fusione della forma classica coi sentimenti più reali e più intimi. Ma, sebbene l'Italia avesse il vanto di così grandi artisti, pure non era essa che doveva iniziare il vertiginoso movimento dell'arte del cuore, dell'arte romantica, dell'arte vera.

Intanto che noi eravamo maestri dell'arte classica, che qui chiamiamo « imperiale », dal Nord si scatenava

una tempesta, che noi risentivamo con ritardo, come si sente il tuono lontano quando il fulmine scoppia a sterminata distanza; pochissimi, presso di noi, fiutarono l'odore del temporale.

Caduto l'Impero, la forma greco-romana sembrò gelida. L'essere umano sentì il bisogno di amare, senza gl'ingombri di quegli enormi e pesanti cimieri codati. Gli eroi di Omero dovettero cedere il posto alle semplici creature di questa misera valle di lacrime. Al freddo e superbo marmo succede l'umile, ma confortante legname: le suppellettili italiane del Seicento, così adatte alla pratica riduzione per il comodo della vita, ritornano in voga. Alle stoffe di un sol colore, gravi e solenni, si sostituiscono i tessuti di seta, arabescati e variopinti. I viaggi in Oriente ed i quadri di Paolo Veronese (da Napoleone tolti a Venezia, per abbellire le sale del Louvre) operano freneticamente sulla fantasia degli artisti e dei buongustai. Tutto il movimento della moda, nei vestimenti, negli addobbi, nella decorazione e nelle arti di ogni genere, subisce una trasformazione rapidissima.

Ed eccovi Walter Scott, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo! La Francia, il cuore del mondo, anche quando non giunge a creare, traduce e divulga le creazioni altrui. Shakespeare, tradotto in francese, diviene popolare e fa dimenticare Alfieri e Racine. Eccovi l'«orientalista» Byron. Il sole di Oriente, le scimitarre damaschinate, le cupole dorate delle moschee ed i misteri del Bosforo fanno dimenticare i severi templi greco-romani, le tuniche di lana, gli elmi e le corazze degli eroi di Omero.

La Grecia moderna leva un grido di dolore, che interessa e strazia tutta l'Europa civile. Scio! Missolungi! Canaris! I martiri della moderna Grecia commovono le anime gentili, le anime tutte sono rivolte agli oppressi che si difendono e cadono; un senso di pietà è pene-

trato nel cuore dell' Europa. Il rumore del cannone più non inebbria, anzi infastidisce; la forza bruta, anche gloriosa, riceve le prime correzioni dalla sferza della critica, che rivendica il diritto della coscienza pubblica: pare che le arti diventino condottiere del sentimento umanitario e si mettano alla testa del movimento.

Addio ai dolci Orfei, alle Zelmire, alle Palmire, agli Alessandri! Sorge terribile Guglielmo Tell, il fiero montanaro, che si ribella contro l'orgoglioso tiranno, e la musica penetra più che mai nelle anime sensibili e ne centuplica l'entusiasmo e gli spasimi. « Anatema a Gessler!; » ed il pubblico scatta in una rivoluzione in teatro e grida: « Anatema a Gessler! », mentre la soave Margherita del Goethe, la simbolica Margherita, prepara alla martire moderna, a Margherita Gautier, il grido della *Dame aux camélias:*

Gran Dio, morir sì giovane!

Géricault dipinge *I naufraghi della Medusa*; Delacroix, il celebre colorista, nel 1830, *La barca di Caronte* ed il *Massacro di Scio*; Paolo Delaroche, nel 1834, *La Grey al patibolo* e *I Girondini*; Gallait, *Giovanna la pazza*; Vernet, Decamps e Marillait viaggiano l'Oriente e ne riportano tesori di linee e di colore, e Couture e Diaz mettono a soqquadro la tavolozza di Paolo Veronese, per creare la tavolozza iridescente della modernità. Non è una ricostruzione, non è un progresso, non una evoluzione: è una vertigine!

L'arte della pittura, fatta accessibile ai borghesi, diventa un bisogno, una mania.

Ma qui faccio una breve pausa e mi domando: — Ma ho io il diritto di annoiare questi ragguardevoli ed eletti signori con una filza di nomi e di notizie, che essi già conoscono meglio che io non conosca?

Io desidero alla meglio ricordare l'ambiente del tempo, in cui il genio del nostro Morelli cominciò a dare alla luce tante gloriose pagine del suo talento.

La grande figura del Morelli io non la so vedere senza il fondo dal quale deve staccarsi; però vi prego ancora di volermi ascoltare, acciocchè io completi l'insieme di questo fondo con tutte le necessarie tinte, perchè voi possiate meglio raffigurare le linee della figura del Maestro.

In tutto il periodo degli « imperialisti » la luce che illuminava i corpi e le cose dipinte era una luce arbitraria, che costituiva in quelle opere una monotonia di effetto tale da farle tutte simili tra loro.

Il colore era un istrumento di accompagnamento all'opera stessa, ma non ne era elemento integrante; e le sensazioni che si ricevevano da quelle opere erano molto ristrette come sensazioni pittoriche; e, propriamente sotto questo punto di vista, si era andato molto indietro dagli antichi, i quali, anche illuminando le loro tele con luci convenzionali e arbitrarie, pure tentavano spesso gli effetti che meglio potevano essere adeguati al soggetto e meglio potevano interessare e colpire lo sguardo e la mente.

Rembrandt ci dà e sorprese e sensazioni inaspettate, solamente con la colorazione differente da un quadro all'altro.

Guardate *La ronda di notte*: in quel buio, come quelle figure dei signori e delle guardie sono illuminate fantasticamente dalle fiammelle delle lanterne!

Guardate *Il convito di Canaan* del Veronese, e voi vi sentirete ringiovanire alla vista del sole, che risplende su quelle magnifiche architetture, i cui riflessi si ripercuotono sulle stoffe e sulle gemme dei ricchi convitati.

Se nella *Ronda* di Rembrandt quella semioscurità ci fa assistere, con tanta realtà, con tanta efficacia, ad una

scena notturna, con pari efficacia il Veronese ci fa assistere ad un convito, non solo rallegrato dalla giocondità dei volti e degli atteggiamenti, ma ancora dal sole che profonde i tesori delle sue iridescenze in tutta la vastissima tela.

Ora questo dominio della luce e del colore, ed il carattere di essa, era quasi scomparso dalla pittura degli accademici.

Quelli che più si erano occupati a conquistare questa parte integrante dell'arte della pittura erano stati i così detti « paesisti ». Essi, non distratti dal discorso umano, dalla situazione pittorica, spesso dalla situazione drammatica, spesso ancora dal lavoro di ricostruzione archeologica di costumi, di monumenti e di tutto quello che accompagna un quadro a soggetto, potettero più agevolmente studiare la luce e il colore.

Perciò l'arte del paesaggio, mercè i Fiamminghi e mercè il sommo Lorenese, il Poussin, il Ruisdael e Salvator Rosa, venne a noi, prendendo sempre più proporzioni e interesse singolare: e nel 1830 il risveglio di quest'arte, in Francia e in Inghilterra, fu di tale valore, da far cambiare del tutto la faccia della pittura.

Le opere dei Rousseau, dei Corot in Francia, e quelle di Constable e Bonnington in Inghilterra, nelle loro più umili ed intime espressioni della natura oscurarono non pochi Alessandri, non pochi Cesari, non pochi Napoleoni, e fecero dimenticare, ma per breve tempo, anche i prodigi della fantasia di Turner.

La Francia e l'Inghilterra erano, dunque, alla testa del movimento generale dell'arte nuova.

La Germania, invece, rimescolava l'arte accademica, portandola alla fase allegorica con le forme michelangiolesche per mano di Cornelius e Kaulbach: ella aspettava ancora i rigeneratori del vero.

Aspettava Knaus e Menzel.

L'Italia, ed il regno di Napoli specialmente, rimaneva un poco in ritardo rispetto alle nuove tendenze. In quel tempo non era così facile come oggi affrontare il passaggio delle Alpi: troppo lusso per la gioventù, pericolo per i vecchi.

Nè la diffusione della stampa illustrata era così ampia, così ricca, da mettervi al corrente, da un giorno all'altro, del movimento artistico e scientifico dei due mondi.

La sola mèta, che rimaneva più accessibile ai nostri artisti, era Roma.

In Roma, nella divina Roma, si poteva fiutare il vento un po' meglio, poichè era là che venivano artisti di tutte le nazioni, che, o per il pensionato o perchè il sole d'Italia e i capolavori dell'arte e la magnificenza degli antichi monumenti ve li facevano raccogliere, rendevano quella città un centro vivacissimo dell'arte in tutte le sue manifestazioni.

Là, dal 1840-1850, troviamo i così detti « puristi », i quali, come Flaxmansi era ispirato ai vasi etruschi, s'ispiravano ai quattrocentisti ed alla prima maniera di Raffaello, traendone un genere mistico di disegni a contorno, rappresentanti i fatti del Vecchio e Nuovo testamento. Fra essi l'Overbeck aveva il primato.

Là troviamo i Francesi del pensionato, quale l'Hébert, che dipingeva *La zattera della malaria nelle Paludi Pontine*, e Leopoldo Robert, che classicizzava i soggetti popolari italiani.

Vi erano pittori tedeschi, che già si riscattavano dalle vecchie formole e studiavano gli effetti del sole sulle cose e sulle figure, fra i quali eccelleva il Riedel; e poi il Coghetti, il Chierici, il Consoni (detto il Raffaellino) ed i paesisti Marko, d'Azeglio, il delizioso Van Muyden, Bassi, e tanti e tanti altri che sarebbe lungo il nominare,

Una capatina a Roma valeva molte lezioni di tutte le accademie di questo mondo per chi avesse sentito veramente il fuoco sacro dell'arte; e questo fuoco Morelli lo possedeva in tutta la sua forza divampante.

Egli anelava il momento di vedere Roma: quegli studi rigidi e metodici, fatti all'accademia di Napoli, erano per lui come una punizione al suo genio divinatore, e tutti sono stati d'accordo nel credere che Morelli doveva maledire quel periodo scolastico accademico.

Io però sono di contrario avviso. Io credo, invece, che quegli studi fermi, severi e monotoni sieno stati un ottimo fondamento alla fantasia morelliana.

Quelle teorie e quelle pratiche potevano essere povere, pedantesche impacciate da pastoie, e tutto quel che vi pare; ma in quell'insegnamento non vi erano frodi per parere e non essere, non vernici seducenti nè salti sulle difficoltà. Nè D. Costanzo Angelini (l'impeccabile disegnatore), nè D. Camillo Guerra si lasciavano sedurre dai talenti più o meno precoci: quelli erano rigidi e severi, come Zingarelli nel nostro collegio di musica; il quale (si racconta) quando Bellini, glorioso dei successi del *Pirata*, lo andò a visitare per abbracciarlo commosso dei suoi propri trionfi, gli disse con molta calma: « *Piccerì, mo è 'o mumento che t'avarrisse mparà a musica, pecchè tu 'o ssaie, tu sì ciuccio assaie!* » (1). — Scusate se è poco!

Bellini era un genio; ma Zingarelli non era ancora contento degli studi di lui.

Ed infatti, Bellini per possedere magistralmente i mezzi dell'arte, studiò molto in appresso, e ci diede la *Norma*, la *Sonnambula* e i *Puritani*, opere magistrali.

---

(1) « Ragazzo, ora è il momento che dovresti imparare l'arte della musica, perchè, lo sai bene, tu sei un grande asino! ».

E chi sa quali altre mirabili creazioni egli ci avrebbe dato, se morte non lo avesse distolto!

Morelli, in quel periodo che egli ricorda con rammarico, dovette fare studi molto utili e serii, poichè l'opera sua, anche in principio della sua carriera, è sempre equilibrata e le sue fantasie non turbarono mai le leggi fondamentali della estetica, e della pura estetica latina.

Quelle sbadate pennellate e quelle disinvolte messe in iscena dei suoi personaggi e quelle così dette macchie o bozzetti, che sembrano usciti quasi per mera combinazione dal suo cervello, quanta sapienza invece racchiudono, e come sono sempre ossequenti alle pure leggi del bello e del magnifico classico stile!

Dunque, in grazia dei rigidi insegnamenti d'allora, Morelli potette dare una capatina a Roma senza sconvolgersi le cervella, e potè dire come il Correggio (dopo che ebbe visto Raffaello): « Son pittore anche io ».

Tornato da Roma nell'anno 1845, fece il concorso pel pensionato e lo vinse insieme con l'Altamura.

Questo quadro di concorso, che rappresenta l'*Angelo e Goffredo*, secondo la *Gerusalemme* del Tasso, è un quadro di figure terzine e si può sempre vedere nel nostro Istituto di Belle Arti.

Esso già raccoglie in sè tutto il movimento artistico del tempo non solo, ma mostra una individualità ed un modo di sentire tutto proprio. La colorazione armonica e le linee di un incasso parimenti armonico ed i movimenti dei personaggi nobilissimi ed espressivi ed una tecnica semplice e sapiente dànno a questa tela, anche oggi, un interesse ed un fascino assai notevole.

Non è un semplice quadro di pruova, di concorso; ma è già un quadro sentito, amato e di un risultato incantevole!

Quel quadro fu senza esitanza approvato, e Morelli ritornò in Roma vincitore.

Ma poco vi potette rimanere; e, dopo i fatti del 1848 (salvo per miracolo dalle fucilate svizzere), egli dovette restare in Napoli.

Fu nel 1849 che gli fu dato fare una scappatina a Firenze.

In questo periodo eseguì quadri di piccole dimensioni, tutti più o meno di soggetti romantici, come *Il bacio del Corsaro*, come *Vanderwelde tra i pirati*, come *I Martiri al rogo*, che si vedono ora nella Pinacoteca di Capodimonte, di una esecuzione deliziosa e di un insieme commovente. Appresso, coi *Martiri trasportati dagli Angeli*, egli iniziò quella pittura robusta, che già preconizza le solidità degli *Iconoclasti*.

Ma lasciamo per un momento il nostro grande Morelli nel suo studio nel gran palazzo di Tarsia, intento a dare le ultime pennellate al quadro del *Cesare Borgia*, e ritorniamo al fondo del nostro quadro, ora tutto napoletano.

Se Morelli divinava un nuovo mondo pittorico, già destava le più accanite discussioni.

L'ambiente in Napoli non era poi così muto e freddo come si crede.

Morelli già si elevava sugli altri; ma quelli sui quali egli si elevava non erano dei ciechi da far ripetere il motto che nella terra dei ciechi è beato chi ha un occhio.

Qui, invece, per elevarsi di occhi ce ne volevano quattro.

Mancinelli era il più completo degli artisti e signoreggiava maestro nella direzione delle scuole di pittura e disegno del nostro Istituto di Belle Arti, posto vinto nel concorso fatto con Michele de Napoli, un disegnatore anch'egli robusto e gagliardo. L'architetto Francesco Forte, celebre e disgraziato ritrattista, oggi quasi

ignorato, il Postiglione, un puro raffaellista ed un disegnatore sapiente ed elegante, il Bonolis, il Marsigli, il vecchio Cammarano, l'Oliva ed il Ruo, per dire dei maggiori, tenevano alto il prestigio dell'arte.

Ai paesisti cesarei, fra i quali il Volaire, il Pequignon, l'Hackert, il Fergola ed altri, era qui succeduto nell'insegnamento l'olandese Pitloo.

Questo *Monsieur* Pitloo, lasciati da banda i ricordi dei vecchi personaggi fiamminghi e innamorato della luce e delle fulgide colorazioni del nostro cielo, si diede anima e corpo a studiarle con un mezzo molto ingegnoso e di grande risultato, che divenne poi col tempo, ai giorni nostri, il modo adottato da tutti per gli studi all'aria aperta delle così dette impressioni. Il Pitloo usciva di casa portando seco un piccolo cassettino, che conteneva parecchi pezzi di carta per dipingere ad olio, una piccola tavolozza, pochi colori, pochi pennelli.

Egli si fermava dove riceveva qualche impressione pittorica: un effetto di luce, un partito di nuvole, un raggio di sole, un addensarsi della bufera, una levata o un tramonto, un effetto di nebbia, un insieme di figurine, un albero, una strada, tutto ciò che colpiva il suo sguardo artistico e che egli traduceva dal vero, direttamente, con grandissima celerità su quei suoi piccoli pezzi di carta.

Questa celere pittura *en plein air* fu detta « macchia » o « impressione ».

Ben presto intorno a quest'artista si riunirono moltissimi seguaci, che egli conduceva sui colli, sulla marina o nell'aperta campagna, recandosi così in pellegrinaggio a tutti i più incantevoli punti di vista del nostro golfo.

Al Pitloo si debbono Vianelli, Paliotti padre, Carelli, Duclère, Gigante, La Volpe, Smargiassi, De Francesco,

Franceschini, e tanti altri sino ai Palizzi; e tutti questi costituiscono un nucleo di artisti di un tipo assolutamente napoletano, che il Villari denominò « Scuola di Posillipo ».

Questa, dunque, scuola di Posillipo, che chiameremo pure di « cacciatori al volo », come si suol dire, diede un allarme assai vivace ai figuristi del tempo. Essa li ammonì che colorivano falso e nel fare soggetti all'aria aperta, li dipingevano alla stessa maniera che nell'interno dei loro studi; ed allora questi nuovi paesisti spesso venivano chiamati dai figuristi a dipingere i fondi e correggere le tinte dei personaggi.

I più restii ad accettare le nuove dottrine si dovettero piegare e correre all'aperto a piantare la baracca *en plein air*. Il Mancinelli medesimo mise il suo modello all'aria aperta, al sole, e ne tentò gli effetti.

Ecco, dunque, tutto un nuovo dizionario di termini scaraventarsi nel mondo della pittura: « la luce », « il vero », « l'impressione », « la macchia », « il tono », « il valore », « la distanza ».

Pittura ad olio, disegno, acquarello (dove il Gigante fu insuperabile): i nuovi paesisti si giovavano di tutti i mezzi pittorici, pur di avanzare alla conquista della verità.

Si deve quindi a questi umili pionieri, ai Rousseau, ai Pitloo, a questi figli di Claudio e Ruysdael l'avere inculcato agli artisti tutti l'osservanza, il rispetto, la religione della natura.

E furono, forse, i Claudi, i Ruysdael, che dissero a Beethoven: — Sorgi! e sia il tuono e la tempesta che inspiri il tuo genio immortale, in un'opera, nella tua *Pastorale*, che, più che la pietra e il bronzo, sfiderà i secoli avvenire.

La diffusione di questi principii divenne sempre più energica, e Napoli presentò in quel tempo l'inizio di un'arte, che doveva poi signoreggiare con Filippo Pa-

lizzi, il quale, continuando lo studio incessante della natura, chiedeva a lei direttamente (e l'otteneva) il codice della tavolozza moderna.

Abbiamo lasciato Morelli nel suo studio, nel gran palazzo di Tarsia, dove è intento a dare gli ultimi ritocchi al grande quadro: *Cesare Borgia all'assedio di Capua.*

Ho presente ai miei occhi, come se fosse ora, quello studio, il quadro, Morelli e la signora Virginia sua sposa.

Io ero ragazzo; e mio padre, quando voleva farmi un regalo, mi accompagnava, negli studi degli artisti, nei musei, nelle chiese.

Mi condusse (era una bella giornata) nello studio di Morelli. Entrammo, e una bella, giovanissima signora, bionda, dagli occhi cerulei, ci aprì la porta dello studio: era la signora Virginia, la sua adorata consorte [1].

Vi era nell'aria un intenso fumo bluastro, perchè Morelli, nell'ombra, seduto su di un divano, fumava e guardava il quadro, che aveva dinnanzi, alla distanza di tre o quattro metri.

Anche nell'ombra io vidi subito Morelli, un bel viso virile, espressivo, dalle folte sopracciglia, dagli occhi penetranti e un certo che di misterioso e di semplice insieme nei modi.

Poche parole non complete, accenni di parole staccate...

Mi precipitai, con l'imprudenza e la nessuna buona educazione che hanno i ragazzi impertinenti, quale era io, e mi misi a osservare il quadro, dando salti di gioia.

— Papà! papà! Che cosa magnifica! Che cosa magnifica!

Mi ricordo che Morelli sorrise benevolmente e mi afferrò di dietro per le braccia.

---

(1) La signora Virginia Morelli-Villari, donna di virtù esemplari.

— Eh! eh! Ma gli piace la pittura? — disse a mio padre; e qui un piccolo discorsetto di occasione.

Io ricordo il quadro e l'ho presente. Che cosa affascinante! che splendida composizione, che movimento, che anima! e poi, sopra tutto, che grazia, che simpatia! Io credo che questa parola « simpatia » in pittura sia nata dopo che Morelli ha dipinto.

Voi, signori, sapete meglio che io non sappia che significa « simpatia ».

Simpatia dev'essere quel che si dice attrazione, fascino, seduzione, incantesimo!

Ebbene io non poteva staccarmi da quel quadro, e si fece tardi, e mio padre mi condusse via, promettendomi che saremmo ritornati a vedere Morelli.

Fu nel 1855, alla grande Esposizione in Napoli di quell'anno, che vedemmo gl' *Iconoclasti*. Era pittura diversa da quella del *Cesare Borgia*: questa più delicata, più condotta, più dorata e di una superficie gustosa, piacevole, elegante, mentre gl'*Iconoclasti* erano una pittura assai robusta, non dorata, ma spinta nei colori e grigia nelle tinte fondamentali e di una superficie grezza, che lasciava vedere il lavorio dei ruvidi pennelli. Però, allontanandosi di qualche metro dal quadro, l'effetto era sbalorditivo: un rilievo da far sembrare le figure vive, e colori che non trovavano i simili in tutta l'Esposizione; quelli somigliavano ai colori dei mosaici bizantini ed il quadro era bizantino. Quegli scalini di pietra grigia, che evidenza! quella testa del monaco pittore, che espressione!

La folla era enorme presso a quella tela, e molti censuravano, e molti andavano in visibilio.

Il resto della Esposizione era vuoto (e ce ne erano quadri!), e la gente usciva dalle sale criticando ed ammirando ad un tempo; non sapevano che diavolo fosse questa pittura, che rimescolava in loro tutte le passioni, che li sensibilizzava come corde elettriche.

Finalmente arriva re Ferdinando all'Esposizione:

— *Chi ha fatto stu quadro?*

— Maestà (dissero i signori ed i professori che l'accompagnavano), Morelli, quel giovane pensionato.

— *Ah, aggio capito; chiamammillo* (1) — e Morelli si presentò timido e mezzo impaurito. — *Che è stato?* — disse il re; e Morelli, sempre impaurito, fece un inchino. — *Haie fatto nu bello quadro! Haie fatto nu bello quadro!* — e poi altre cose gli disse, vedendolo ferito alla fronte — e gli disse: *Nun fa'a pittura cu cierte penziere a dinto! 'O ssaie? Haie capito?* (2). —

Però, dopo tutto, il re mandò a chiamare Morelli alla reggia, s'intrattenne con lui lungamente e gli affidò subito le decorazioni della magnifica cattedrale di Gaeta. Re Ferdinando era già convinto del genio di Morelli e, come scrisse Carlo Tito Dalbono, Morelli era già il despota della pittura napoletana.

Il signor Vonwiller, un ricco signore svizzero, di nascita napoletano, di cuore e di sentimenti nobilissimi, pensionò il Morelli, perchè eseguisse per lui tutti i quadri che voleva.

Primo pensiero del Morelli, dopo il successo degli *Iconoclasti*, fu di vedere l'arte moderna e antica in Europa; ed insieme col signor Tipaldi (3) e poi insieme col Vonwiller viaggiò e vide l'arte in Francia, nel Belgio, in Olanda, in Germania, e di ritorno si fermò a Milano, e poi a Firenze.

A Milano si legò in amicizia strettissima col Pagliano e conobbe l' Hayez, che già vecchio ebbe pel Morelli grande ammirazione.

---

(1) «Ah, ho capito: chiamamelo».

(2) «Non far la pittura con certi pensieri dentro! Sai? hai inteso?»

(3) Il Tipaldi, negoziante di oggetti di arte, persona coltissima ed amico del Morelli, primo in quel tempo a far venire dall'estero i prodotti utili alle arti del disegno e le riproduzioni incise o fotografate delle opere estere più celebrate.

L'Hayez, il glorioso vecchio, che noi abbiamo lasciato giovane dipingente scene mitologiche sullo stile dell'Appiani e del Sabatelli, aveva già dato un impulso grandissimo all'arte romantica nel Lombardo-Veneto; e già tutta l'arte in Italia riprendeva nel sentimento del vero un dominio personale con i Pagliano, l'Induno, il Bertini, l'Ussi, il Farruffini, e tanti altri.

Morelli si fermò lungamente a Milano e vi dipinse in parte i quadri del *Lara*, del *Bagno pompeiano* ed altre tele; poi si arrestò a Firenze ed in questa città gli artisti si strinsero attorno a lui e volevano che restasse con loro.

Ma Morelli era napoletanissimo, e già la nostalgia lo riprendeva.

Egli ritornava in Napoli e compiva la *Mattinata fiorentina, I freschi a Venezia*, e poi *La barca della vita*, e poi *I profughi di Aquileia*.

Ah! Vonwiller, dove sei? Queste opere, che rappresentavano tutta la *verve* della natura morelliana, erano precisamente nella tua Galleria!

Signori! Come dirvi di quei quadri? Come spiegarvi l'arcano, il mistero della colorazione del *Conte Lara*?

Quale insuperabile sentimento di forme e di colori! Quale robustezza di tinte, che fattura magistrale, convinta, efficace, vera, nobile, parlante! Quella piccola tela è un tesoro, ed è tesoro quella piega color di rosa pallida, che copre le gambe della melanconica Eleonora.

In nessun museo di arte moderna si trova un pezzo di pittura simile a quello. I colori di quella piega sono i colori di una tavolozza fatata, di una tavolozza intrasmissibile, di una tavolozza che ora è spezzata, che ora è morta, è morta, come è morto il grande artista che seppe renderla divina! Una tavolozza, che tutto l'oro del mondo non potrebbe fare rivivere!

L'artista che raggiunge un ideale, che riesce a fissare nella materia le visioni della sua mente, i palpiti del suo cuore, le sofferenze e le gioie del suo sangue e dei suoi nervi, e che domina la musa dominatrice, obbligandola alla tensione di una vita intera, quell'artista soffre, come un martire, una pena che gli è stata inflitta nascendo.

Egli si contorce sotto il peso del suo talento; egli diviene suscettibile, ammalato, feroce, docile, credente, ateo, sublime, piccolo, disgustevole, orgoglioso, umile sino alla noia di sè stesso, sino alla disperazione!

Questo artista, o signori, se riesce a darvi i fiori olezzanti nati dal suo martirio, questo artista, sappiatelo, ha dovuto passare per un tramite di angosce tremende!

E Morelli era un vero artista: Morelli soffriva. Chi lo conosceva bene, leggeva in ogni suo detto o un odio o un affetto, una paura o un ardire, una fede o uno sgomento.

La più piacevole delle sue conversazioni finiva spesso con una amarezza, talvolta diretta a chi lo udiva rispettoso e muto: egli finiva col pungerlo in un modo difficile ad essere compreso dalla folla. E a pochi era dato d'intender la sibilla, a pochi era dato comprendere a fondo gl'insegnamenti di lui, che spesso erano potenti sotto la forma più astrusa; poichè egli diceva e non voleva dire, egli non avrebbe voluto nè disprezzare nè odiare; ma il ricordo di un colore male appropriato, di una linea segnata non secondo il sentimento, il *suo sentimento*, bastavano a renderlo irascibile: poi, la calma subentrava e forse seguivano il riso, una facezia ed una correzione amorosa.

Chi lo comprendeva, accettava, ammirava e taceva: chi quel suo soffrire non intendeva, si allontanava da lui.

Ma lo studio psichico di Morelli non si può fare certo in questo discorso; e perciò noi continueremo a

dire ancora qualche cosa delle sue produzioni artistiche.

Ritornato dunque il Morelli dal suo viaggio all'estero e nell'Italia superiore, dipinse pel principe di Cassaro un quadro di grandi dimensioni: *Un episodio dei Vespri Siciliani*.

Sono tre signore, che fuggono spaventate dal luogo dell'eccidio. La paura e il terrore sono espresse in quelle tre figure, che si precipitano per la scala di un viottolo. Esse vengono rapidamente innanzi alla tela: voi spettatore siete costretto a far loro largo. È superfluo dire della colorazione di questo quadro e della sapiente composizione di esso: questo è fra i capolavori del maestro.

Fu in questo tempo, nel 1862, che ebbe luogo la prima esposizione italiana a Firenze; e parecchie delle opere del Morelli a cui abbiamo accennato, insieme col *Consiglio dei dieci* del nostro non mai abbastanza rimpianto Bernardo Celentano, col *Buondelmonte* del geniale e forte ingegno di Saverio Altamura, e con altre opere del venerato Palizzi e del Vertunni, vi furono mandate da Napoli.

Quell'arte napoletana (vi riporto le parole del Morelli) fu una rivelazione pel resto degli artisti d'Italia, che vedevano l'arte nostra per la prima volta. Fu tale un successo, che si potè ben dire, d'allora, che la scuola napoletana avesse preso possesso in tutta Italia.

Qui mi pare che con le opere del Morelli, delle quali abbiamo brevemente detto, si chiuda, col *Tasso ed Eleonora* (il capolavoro del genere), tutto il periodo morelliano della pittura realista; ma è dal grande quadro della real cappella di Napoli, l'*Assunta*, che Morelli prende l'aspetto del pittore filosofo, del pittore interpetre degli Evangeli, dell'artista che ragiona con un eccezionale equilibrio d'idee fra il tema e la estrinse-

cazione di esso. E, per questo modo d'intendere l'arte, a me pare che il Morelli non abbia rivali.

Eccovi una lettera, in proposito di questo quadro, che il Morelli scrisse al senatore Lampertico del Veneto, che gli chiedeva schiarimenti sul quadro dell'*Assunta*, dipinto per la Cappella reale di Napoli. Voglio trascriverla intera, per far comprendere tutto quello che si ha a sottointendere in ogni sua produzione religiosa:

« Se avessi avuto una buona fotografia del mio quadro
« l'*Assunta*, ve l'avrei subito mandata, aggiungendovi
« qualche parola, atta a far comprendere quello che
« avevo inteso dipingere; ma non avendone alcuna, e
« contentandovi di questi schiarimenti in iscritto, vi dirò
« quali furono gli studi e i ragionamenti che feci nel
« dipingere questo soggetto.

« Prima di guardare come i nostri grandi maestri di-
« pinsero l'Assunzione della Madonna, cercai di vedere
« quanto vi era nella dottrina cattolica e nei santi Padri.
« Tutto si trova compendiato in queste parole: *Assumpta*
« *est Maria in coelum super choros Angelorum*. Dunque,
« portata da un coro di angeli: e ciò mi parve bastante
« pel fatto mio.

« Il dipinto, dovendo servire per una vôlta in una
« chiesa, veniva guardato da sotto in su, e mi parve
« quindi naturale, che non si vedesse alcun pezzo di
« terra, e anche mi parve ragionevolissimo di esclu-
« dere gli apostoli. Inoltre, a parte il merito dei nostri
« grandi maestri (non parlo dei quattrocentisti, chè il
« posto e il carattere dell'architettura mi costringevano
« a starne lontano), non trovavo serio rappresentare
« tale soggetto con figure che guardano chi al cielo e
« chi nella tomba con espressione insieme di curiosità,
« di maraviglia e di adorazione, e la Vergine e il cielo
« così vicini ad esse. Pensai di starmene addirittura
« alle parole suddette: « portata da un coro di angeli ».

« Per sapere se dovevo farla viva o morta, tornai ai « Padri della Chiesa, ma trovai opinioni e ragionamenti « diversi. Alcuni dicono che il corpo ricevette l'anima « al momento d'uscire dalla tomba, altri che fu animato « per via, altri che ricevette l'anima in cielo. In San Gio- « vanni Damasceno trovai queste parole che vi trascrivo: « *In manus tuas, o Fili, commendo spiritum meum; su-* « *scipe tibi caram animam, quam creasti et conservasti* « *alienam ab omni reprehensione; meum corpus tibi trado,* « *non terrae; custodi salvum a corruptione, in quo tibi* « *placuit habitare*.

« Alcuni dicono pure che nella tomba fu trovata la « manna, altri le rose.

« Dopo tutto questo che è nella tradizione cattolica, « resta la pittura.

« Io sentivo che l'insieme di quel momento doveva « avere un carattere generale di festa. Pensai che, in « una bella giornata, alzando gli occhi allo *zenit*, s'in- « contra un turchino profondo, e se in quel momento « passa una leggera nuvola bianca, è quella la nota più « bella e più pittorica, che si possa immaginare. Questo « concetto, in certo modo realista, che non trovava « ostacoli nella mia mente, io lo carezzai per lungo « tempo. Così venne fuori una quantità di figure, che « formarono una parte del gran coro di angeli, vestiti « di bianco, messi in curva, e nel centro pochi angeli « che portano il corpo della Madonna per i lembi della « sindone bianca, dov'era stato avvolto. La forma della « Madonna è presso a poco come quella delle antiche « immagini, che si adorano comunemente. Una sola cosa « aggiunsi del mio. Essendo la tela alta quaranta palmi, « una folla di pensieri avvolgevano la mia fantasia, e « mi parve non disadatto, e in certo modo poetico, « fare che, mentre un gruppo di angeli porta la Madonna « verso il cielo, un altro gruppo scenda verso terra. Que-

« st'ultimo rappresenta le virtù cristiane con avanti la
« Fede, che mena seco le altre.

« Queste sono le idee, che ebbi nel dipingere l'*As-
« sunta*; ma capirete che tra quello che si vede nella
« fantasia e quello che si mette sulla tela c'è una bella
« differenza.

« A voce avrei potuto dirvi di più e ben diversa-
« mente ».

È da questa sublime tela che il Morelli comincia a disprezzare il lavoro plastico, per ottenere con la maggiore immediatezza possibile l'estrinsecazione del soggetto. Ecco il grande periodo dei così detti bozzetti; ma quelli non sono bozzetti, sono opere che debbono essere fatte a quel modo.

In quelle tele non vi è niente da finire; tutto è reso nella magia di poche pennellate, che dicono quello che debbono dire.

E qui Morelli fu insuperabile, e non sarà mai superato. Nessuno mai fece cosa simile.

Quelle pitture hanno un limite indeterminabile, un limite dettato esclusivamente dal sentimento e dall'istinto.

Dove finisce il lavoro in quelle tele? Dove comincia? Nel *Cristo deriso*, o nel *Cristo deposto*, dove si ferma l'artista? Quando egli sa che quell'opera non finita è invece finitissima? Quale ne è il processo tecnico?

Ecco (mi pare) ciò che in filosofia si direbbe « imprendibile »; ecco l'opera non più del semplice pittore, ma del genio!

Vi è un ultimo bozzetto del Morelli, che fu esposto nelle sale del nostro Circolo Artistico, durante una ventina di giorni: *Gesù che sveglia gli apostoli.*

Credo che in tutto saranno state un centinaio di pennellate, se pure.

Gli apostoli dormono profondamente, ma che dico gli apostoli? Certe pennellate, che parevano a primo acchito dei colpi informi di pennello. Gesù non si vedeva che viso avesse, nè le mani, nè altro che una *silhouette* visibile come una macchia oscura in riflesso — e poi, in fondo e sul davanti, certi tocchi indecisi ed appena un po' di tinta strofinata sulla tela, da coprirne l'imprimitura.

Ebbene, queste masse informi, questi colpi di pennello dati alla cieca, queste tinte appena strofinate sulla tela, alla regolare distanza di un paio di metri dal quadro, erano precisamente Gesù in tutta la sua dolce bellezza, in tutta la sua nobiltà, con un gesto mite che chiamava i dormienti, imbacuccati e sonnolenti, mentre a distanza già luccicavano le torce dei soldati e degli altri che cercavano il Cristo; e tutto ciò illuminato dalla luna, in una notte primaverile leggermente annuvolata, in una di quelle notti, nelle quali il sonno vince più che nelle altre, poichè l'atmosfera è pregna di certe voluttuose evaporazioni narcotiche, in cui lo svegliarsi è impossibile, in cui uno si sveglia per ricadere nel sonno più profondo che mai!

E Gesù è là ritto, ed osserva, e medita, e soffre ed è incerto se debba o no ancora obbligare quelle masse inerti a salvarlo.

No, quelle pennellate non si moveranno mai, finchè quell'aere narcotico non sarà dissipato, all'alba, al rompere dell'alba, al fresco dell'alba, quando i nemici dell'innocente avranno vinto!

Quella piccola tela, o signori, era tale una magia, era tale una visione suggestionante, spiritica, che mai l'arte raggiunse in simili limiti tanta perfezione.

È noto come Morelli eseguisse questi così detti bozzetti nei giorni della settimana santa, ed è noto come egli contemporaneamente eseguisse opere così dette com-

plete, finite, ed adempiva con queste le commissioni che gli venivano da ogni parte. Ed eseguiva quella famosa tavola, *La Madonna di Corigliano*; e *La figlia di Giairo*, *La Madonna della scala d'oro*, *Gli ossessi*, *La Maddalena*, *La buona novella*, *Gesù tentato dal demonio*, *I figli di Zebedeo*; la insuperabile mezza figura del ventaglio di paglia; *L'odalisca dormiente*; il magistrale monaco del *Vexilla Regis*; *Cristo nel deserto*; *Gli angeli*, dal poema di Moore; *La preghiera di Maometto*, *La preghiera prima della battaglia*, *L'Arabo che suona il salterio*, *L'uscita dalla chiesa*, *La tomba di Zuleika*, *Cristo che calma la tempesta*, *Le Marie al Calvario*; una numerosa serie di piccoli studi di paesaggio, preziosissimi; una lunga serie di disegni a penna; moltissimi acquarelli fra i quali: *La processione di S. Antonio*, *L'uscita dal Serraglio*, *La Madonna bianca*; e poi bozzetti, testi di studio e bozzi in grande dimensione, come la cerimonia delle *Improperie del Venerdì santo in chiesa*, *Giovanna II*, *La Madonna in estasi*, *Il menestrello al convento*, e poi i ritratti di Florio, Vonwiller, Berner, Maglione, Verdi, Carrillo, ed altri moltissimi.

Ed a proposito di ritratti, ricordo che, all'Esposizione di Milano del 1872, il vecchio Hayez, seguìto dal fiore degli artisti lombardi, si fermò davanti al ritratto del giovine Vonwiller (il signor Davide), opera del Morelli, che era là esposto. I giovani artisti, che seguivano l'Hayez, esclamavano: — Pare un Velasquez! Pare un Van Dyck! — L'Hayez taceva, ma, dopo breve silenzio, disse: — Ragazzi, quello lì l'è un Morelli; e chi sa fare un ritratto a quella maniera sa fare tutto quello che vuole. —

O signori, io non so dirvi quanto soffre l'animo mio nel non potervi descrivere tutte queste opere, che ho qui solamente nominate per titoli, impedito dalla brevità del tempo.

Altri, più fortunati di me, potranno dire quanta poesia vera, nobilissima, è racchiusa in quelle tele, quanto profondo sentimento è racchiuso in quelle composizioni. Quali nuove ricerche e quali ammaestramenti per la gioventù avvenire esse contengono! Ma, io debbo ancora dirvi tante e tante cose, che costituiscono la vita artistica del nostro incomparabile Maestro.

Già prima dell'Esposizione di Parigi del 1867, Morelli era maestro di pittura nel nostro Istituto di Belle Arti, chiamatovi da Cesare Dalbono [1], il Direttore esemplare di quell'Istituto che ne resse le sorti trionfali per diciotto anni; e già in quella grande Esposizione la scuola di Morelli e Palizzi si pronunziò così fortemente, da destare le più vive ammirazioni fra quei grandi artisti succeduti al Delaroche ed al Delacroix, e questi (i principali) erano Gérôme e Meissonier, e poi il Regnault e lo spagnuolo Fortuny, due genii rapiti all'arte immaturamente.

La pittura napoletana in quella grande Esposizione era rappresentata da Morelli, da Palizzi, da Altamura, da Celentano, da Cortese, da Vertunni e da valorosissimi giovani, tutti dalla scuola di Morelli e Palizzi, come Miola, Netti, Boschetti, Parisi, Tofano, Toma, e tanti e tanti altri.

E tutti questi artisti erano usciti, chi prima, chi dopo, chi più, chi meno, dalle scuole del nostro Istituto di Belle Arti, dove insegnavano: Mancinelli [2], Postiglione [3], Smargiassi, Maldarelli [4], Duclère, Angelini [5], Solari, Carrillo, Licata [6], Alvino, Pisante,

(1) Zio del pittore Eduardo Dalbono.
(2) Padre del prof. Gustavo.
(3) Zio del giovane prof. Salvatore.
(4) Figlio dell'artista decoratore.
(5) Nipote del prof. Costanzo.
(6) Padre del giovane prof. Augusto.

Aloysio Juvara, Pisanti, Toma, Perricci, il valoroso ed autentico orientalista Marinelli, ed altri; e da quelle scuole vennero Cipolla, Molinari, Guerra, Patini, Rega, Mancini, Fiocca, Breglia, Capocci, Cucinotta, Rossano, De Nittis, Caggiano, Della Monica, Tedesco, Gemito, Francesco Paolo Michetti, Jerace, Barbella, Di Bartolo, Amendola, D'Orsi, De Chirico, Paolo Vetri, Antonio Mancini ed altri; e da queste medesime scuole, dove il Palizzi era succeduto al Dalbono nella direzione dell'Istituto, usciva tutta un'altra pleiade di giovani valorosi, a cominciare dal Volpe, dal Curri, dal Migliaro, dal Cepparulo, e da tanti altri che non nomino, poichè erano i più giovani e poichè ancora essi combattono gloriosamente; e fra questi non tarderà ad ottenere la palma della vittoria non uno, ma parecchi, mentre tutti intanto tengono alta la bandiera dell'arte napoletana.

Fu nel 1878 che Morelli eseguì il celebre quadro *Le tentazioni di sant'Antonio.*

Ed in questa magistrale opera più che mai si rivelano le facoltà intuitive e divinatrici di lui.

Morelli era come il vero artista deve essere, cioè egli sapeva quello che non sapeva, e vedeva ciò che non aveva mai visto.

Renan, venuto a passare qualche giorno a Napoli, va a fare una visita a Morelli: rimane *enchanté* della valentia del pittore: e, dopo averlo complimentato per tante belle nobili manifestazioni del suo talento, gli dice:

— *Vous avez donc passé beaucoup de temps dans ces pays là?*

Morelli aveva sul cavalletto il quadro rappresentante Gesù e gli Apostoli sul lago di Tiberiade.

— *Vous en avez saisi tout le charme et le caractère!*

E Morelli, che non aveva mai visto quei luoghi, rispose:

— *Non, maître, je ne connais pas l' Orient, je fais ça par sentiment!* — Quadro! Eccovi, o signori, una bella calata di sipario, due magnifiche figure, Renan e Morelli.

Se Morelli vedeva così facilmente col suo occhio penetrante a traverso mari e monti, leggeva anche meglio nell'animo dei personaggi, che egli dipingeva.

Osservate la figura del sant'Antonio. Quale sofferenza in quel volto stralunato! Quale tortura di ricordi! La donna amata, la madre, gli onori, la bellezza e la ribellione dei sensi, e di più il dubbio. È giusto, egli dice, che io rinunzi alla natura, che è pure parte del creatore?

Quale abisso separa il modo di intendere le *Tentazioni* da Morelli a tutti gli altri che hanno, da Breughel a noi, dipinto su tale soggetto!

La ragione psicologica del Morelli rompe le dighe della tradizione e sviscera la verità.

Egli ricostruisce e libera la figura del Santo dalle goffaggini, dalle paure e dalle stupidezze infernali, cui anche i più grandi maestri, prima di lui, l'avevano assoggettato.

Morelli penetra a fondo il soggetto e lo spoglia di tutto ciò che è inutile.

Egli risale alla semplicità giottesca, con l'anima ricca delle lussureggianti visioni bizantine.

Voi, o signori, ricordate quei bozzetti a fondo di oro fatti per la cattedrale di Gaeta? Voi conoscete la cappella di Nunziante in via Pace [1], tutta dipinta da Morelli in istile bizantino? Voi avete visto il grande timpano che corona la cattedrale di Amalfi, quel mosaico magnifico eseguito sull'originale dipinto da Morelli?

---

(1) Questa cappella ora si trova in condizioni deplorevoli. Le piogge hanno rovinato parecchie pitture, nè ancora sorge una voce autorevole per provvedere.

Ebbene io domando a voi, signori, se mai altro pittore al mondo abbia compreso meglio tutta quell'arte, innestandovi il senso più raffinato della ragion moderna.

Morelli ha eseguito parte dei disegni illustrativi in una pubblicazione di altissimo lusso, che si stampa in Olanda.

Sono disegni tratti dal Nuovo Testamento; e tutti i principali artisti di Europa vi hanno preso parte.

L'effetto prodotto da queste illustrazioni del Morelli è stato grande, e grandi onori gli furono tributati dagli artisti medesimi, che avevano collaborato, tra i quali basterebbero i giudizi laudativi dati dall'Alma-Tadema.

Ed ecco dunque che Morelli chiude la sua luminosa carriera con un concorso mondiale, nel quale risulta vincitore.

Morelli muore, dando la mano all'avvenire non solo con i suoi bozzetti esemplari, ma con un'opera completa, altamente suggestionante: *L'Angelo della morte.*

L'angelo stende il funebre lenzuolo, che si fa di marmo a misura che copre la bella fanciulla morta. I fiori olezzano intorno ed un sole primaverile illumina la scena.

Questa tela è commovente oltre ogni dire, e la esecuzione pittorica, pur essendo tutta morelliana, ricorda la fine tecnica dei quattrocentisti.

Risplende in esso la formola mistica della modernità, che, nell'opera di un latino, riprende la purità estetica, liberandosi dalle caricature e dalle scapigliature nordiche.

E qui desidero dirvi brevi parole in proposito di questa così detta formola, mistica, suggestionante, della modernità.

La fotografia fu a noi poco utile, poichè da Pitloo a Palizzi, da Rousseau e da Menzel a Meissonier, l'occhio e la mano di questi artisti avevano fatto tanto che,

quando la macchinetta, quella tale macchinetta, venne per insegnarci qualche cosa, non c'insegnò altro, se non che si era andati dritti alla realtà, senza perdere la personalità e la tradizione della grande arte.

Quelli che seguirono, presero in conto la fotografia come un mezzo di facilitazione, come un mezzo di brevità.

Ma questo mezzo, frodando l'arte con l'apparenza di esser tale, costituì con le sue facilitazioni un livello di perfezione ed una monotonia di modi, così da far perdere quella che noi diciamo fisonomia, personalità, individualità.

Preso questo dominio nell'arte di tutta Europa, la fotografia andò oltre ed il fotografo rivaleggiò con l'artista, poichè l'artista scese a fotografo.

I cultori dell'arte della pittura crescono a dismisura e inondano le esposizioni, i negozi e le gallerie con un'arte anfibia, che, piuttosto che arte, deve dirsi un mestiere.

Ed ecco ancora una volta il Nord viene in soccorso al decadimento.

La suggestione! La personalità! Il ritmo ideale! — Ecco le parole che seppelliscono il fotografo.

Sia qualsiasi il modo: suggestionateci! — grida il Nord. — Fateci pensare e sognare!

Ed ecco l'Inghilterra, la Germania e la Francia dànno l'allarme, sventolando la bandiera di Alma-Naunt, di Rossetti, di Moreau e di Böcklin, con Burne-Jones, Watts, Rops, Puvis de Chavannes e Henry de Groux.

Questi fra i principali ed altri moltissimi mettono a soqquadro il Trecento e Quattrocento italiani per stornare dalla realtà delle cose, e ritornare alla più artificiosa ingenuità.

La novità a qualunque costo: ed eccovi anche nella decorazione lo stile *Liberty*, che chiameremo « Anglo-Egizio-Giapponese », e la pittura « Anglo-Teuto-Italica », che prendono il campo. E la mischia ferve!

Ma oggi i periodi evoluzionari e rivoluzionari sono più brevi d'una volta.

L'elettrico c'insegna, e pure lo stile *Liberty* farà presto il suo passaggio.

Onde è da concludere che, sia qualunque la legge in voga, nell'arte resta sempre il valore personale, con qualunque forma ed in qualunque tempo.

Sieno i Settecentisti, sieno gl'Imperialisti, sieno i Romantici, sieno i Neo-Anglo-Egizio-Italo-Giapponesi — in qualsiasi manifestazione, resta solo colui al quale è data la scintilla, il potere, l'amore, la sapienza.

Felici noi, se in tanto movimento, in tante lotte, in tante fasi della Minerva artistica, possiamo annoverare nomi imperituri, come quello gloriosissimo di Domenico Morelli!

Poche parole ancora.

Giorni or sono, un mio amico, il sig. Viscardi, mi fermò in istrada e mi disse: — Sai? Un tedesco ha stampato un opuscolo, nel quale dice come egli abbia trovato il modo, mediante una macchina in movimento, di far rispondere coi suoni la macchina caricata con colori e viceversa.

— Possibile?

— Sì, possibile.

— Questa macchina non è ancora perfetta, ma lo sarà.

— E che cosa ora non è possibile alla scienza!

— Dunque — mi disse l'amico — finalmente sapremo...

— Ma che cosa sapremo? — io risposi, e poi pensai: Sapremo a quali armonie acustiche rispondono le armonie ottiche di Tiziano, di Paolo Veronese e di Morelli, e sapremo se il blù celeste che emana dalle armonie del preludio del *Lohengrin* di Riccardo Wagner sia quello stesso blù celeste, che domina nella sublime tela dell'*Assunta* di Domenico Morelli!

II

JEAN LÉON GÉRÔME (1)

M.

Vous êtes prié d'assister aux Convoi, Service et Enterrement de Monsieur JEAN LÉON GÉRÔME,

Membre de l'Institut

Professeur Chef d'Atelier à l'École Nationale des Beaux Arts,

Grand Officier de la Légion d'Honneur

décédé subitement le 10 Janvier 1904, en son Hôtel, Boulevard de Clichy, N. 67, à l'âge de 79 ans;

Qui se feront le Mercredi 13 courant, à 10 heures très précises, *en l'Église de la Trinité, sa paroisse.*

DE PROFUNDIS !

On se réunira à la maison mortuaire.

De la part de Madame J. L. Gérôme, sa veuve;

De Monsieur et Madame Étienne Boussod: de Monsieur et Madame Aimé Morot: de Monsieur et Madame Guillaume Bréton; de Monsieur et Madame Pierre Masson, ses filles et gendres;

De Mademoiselle Aymé Morot, de Mademoiselle Antoinette Bréton; de Mademoiselle Dénise et Monsieur Georges Masson, ses petits-enfants;

De Monsieur et Madame Léon Cléry, ses beau-frère et belle-sœur;

De Monsieur et Madame Pierre Cléry; de Mademoiselle Meg Cléry, ses neveu et nièces;

De Monsieur et Madame Paul Goupil et leurs enfants; de Madame Sève et ses enfants; de Madame Charles Delort et ses enfants; ses cousins et cousines.

Selon le désir exprimé par le defunt, aucun discours ne devra être prononcé; et l'on est prié de n'envoyer ni fleurs ni couronnes.

L'Inhumation aura lieu au Cimitière Montmartre.

(1) Commemorazione letta alla R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti, il 7 giugno 1906.

Questa che vi ho letto, Illustri signori, è la partecipazione, che ho ricevuta della morte del grande artista pittore e scultore, Jean Léon Gérôme, socio corrispondente della nostra Accademia; ed ecco quanto scrive *Le Gaulois* dell'11 gennaio 1904 sugli ultimi momenti della sua vita:

« Les derniers moments. La date des obsèques.

« La mort a frappé M. Gérôme comme il le souhaitait lui même, sans la terrible appréhension d'une maladie prolongée.

« Samedi matin, M.me Gérôme réunissait à déjeuner quelques parents et intimes, parmi lesquels son beau-frère, M.me Léon Cléry, et M.lle Stevens, fille du peintre Alfred Stevens. M. Gérôme, qui voulait travailler, avait rapidement déjeuné avant ses invités; mais il vint les voir vers la fin du repas. Il leur parla d'une statue de *Corinthe*, qu'il venait de terminer et qu'il allait peindre. L'artiste paraissait très épris de son oeuvre nouvelle, et, après en avoir parlé, il conduisit ses amis au rez-de-chaussée, dans son atelier de sculpture, afin de leur faire admirer sa statue.

« Il était gai selon son ordinaire. Dans la journée, il se rendit à l'Académie des beaux-arts, et le soir il assista dans un restaurant de la Bourse, avec ses collègues de l'Académie, au diner mensuel de l'Institut. Mais, contrairement à ses habitudes, au lieu de quitter ses amis à dix heures du soir, il s'était attardé jusqu'à minuit.

« À minuit un quart, il rentrait dans son hôtel, dont il poussait le verrou, et il se couchait pour se relever dans la nuit. M.me Gérôme l'entendit marcher. Hier matin, vers sept heures et demie, son domestique apportait une tasse de chocolat dans sa chambre. Il crut que M. Gérôme dormait encore, la tête reposant sur le bras droit, dont la main ouverte était levée. Il se retira doucement et, étant revenu une heure plus tard, il constata que son maître n'avait pas touché au chocolat. Alors le domestique s'approcha

du lit, appela M. Gérôme à plusieurs reprises, et, s'étant incliné vers lui, il constata que la mort avait déjà fait son oeuvre.

« M.me Gérôme fut prévenue aussitôt. Elle est au chevet de son illustre mari avec ses quatre filles: M.mes Boussod, Aimé Morot, P. Masson et G. Bréton. M. Gérôme, on le sait, était le gendre de l'éditeur d'art Goupil. Son fils est mort à l'âge de vingt ans, à Cannes.

« Le maître était grand officier de la Légion d'honneur depuis 1900 ».

Giovanni Leone Gérôme nacque a Vessoul nell'alta Saona, l'11 maggio 1824, da una famiglia non ricca, ma agiata; poichè suo padre era un accreditato orafo del paese. Potè, senza essere avversato nella sua vocazione, recarsi in età di diciassette anni a Parigi, entrare nello studio del celebre Paolo Delaroche e riceverne i primi insegnamenti. Frequentò in pari tempo l'Istituto di Belle Arti, dove il Delaroche era professore di pittura.

Sin dalle sue prime giovanili opere, la critica s'interessò di questo nuovo artista, che sorgeva con attitudini tutte personali e varie nella loro estrinsecazione.

Due galli che si azzuffano, istigati alla lotta da un giovane e da una giovanetta greco-romana (*Le combat des coqs*), e *Una veduta di Paestum*, ricordo di un suo primo viaggio in Italia, furono fra le prime opere, che lo misero in una certa evidenza nel campo dell'arte; e queste opere furono esposte al *Salon* del 1847. Pochi anni dopo, egli esponeva una grandissima tela, dal titolo *Le siècle d'Auguste*, in cui nel primo piano del quadro è rappresentata la nascita di Gesù, mentre tutto il rimanente della vasta tela descrive le guerre, le vittorie, le irruzioni barbariche, e Cesare troneggia nel centro. È questo un quadro complesso, che riassume in vari episodi, collegati insieme, tutto un periodo della storia romana, della storia di mezzo mondo, sotto il regno dei Cesari.

Era in quel tempo ancora molto in voga questo genere di quadri, specialmente in Germania, per opera di Cornelius e Kaulbach, i quali, più che pittori nel vero senso della parola, erano dei disegnatori e compositori valorosissimi, studiosi dell'arte di Michelangelo e di Raffaello.

A Cornelius ed a Kaulbach appartengono quelle composizioni tanto note, che sono: *I sette flagelli dell'Apocalisse*, *I Cavalieri della morte*, *Nembrot e la torre di Babele*, *Lutero e il secolo della riforma*; ed appartengono altre opere ancora di tal grandioso genere, che spesso non sono dipinte, ma solamente espresse da disegni a chiaro-scuro, i così detti « cartoni ».

Questo tipo di arte non era l'arte di Gérôme; ma il suo ingegno irrequieto e versatile non gli dava tregua, finchè anche questa formola artistica non fosse passata sotto la sua mano.

Accanto alla vastissima tela *Il secolo di Augusto*, Gérôme espose pure un piccolo quadro rappresentante, *tout bonnement*, dei soldati russi, che in giro suonano la fanfara. Sono vestiti coi loro cappotti grigi; staccano su di un fondo di aria nebbiosa anche grigia: soltanto sul terreno si determina un po' di colore giallognolo. La critica di quel tempo impazzì non poco in discussioni su quello stravagante modo di presentarsi del giovane artista. Quale dei due quadri definiva il carattere artistico di Gérôme? Uno, la gran tela, era l'omaggio del giovane studente agli studi accademici, ai ricordi di Roma e dei grandi maestri dell'antichità; l'altro era nè più nè meno che una impressione schietta del vero, come forma e come colore; era una impressione che l'artista riproduceva fedelmente, quasi da preraffaellita sapiente, quasi fotografico ed impersonale.

Ma dunque, si discuteva, quale sarà di queste due opere quella che ci rappresenta il carattere, l'indole

artistica di Gérôme? Il piccolo quadro della *Fanfara russa* ebbe un grande successo; ma l'anima vera del Gérôme non si era ancora rivelata.

Se nei primi lavori del Gérôme si scorgeva facilmente la scuola dell'Ingres dalla tecnica marmorea e dai contorni ben determinati, e pur quella del Delaroche per un certo modo di comporre e di sentire e per l'uso di certe tinte più che di altre; se nel gran quadro del *Secolo di Augusto* le istesse tendenze pittoresche, miste ad un comporre che diremo franco-germanico, apparivano evidenti; nel piccolo quadro della *Fanfara russa* niente si mostrava di quelle scuole, nè poteva dirsi che arieggiasse la maniera dei così detti coloristi del tempo, i quali, da Delacroix a Diaz, da Decamps a Fromentin, orientalisti, si adoperavano in tutti i modi a cercare nel vero e nelle ispirazioni del Veronese l'arte del colore.

Tutti questi artisti si erano dati, sopra ogni altra cura, alla ricerca di una *peinture*.

Le stranezze, le eccentricità, che venivano fuori ogni giorno, in questo vivacissimo periodo artistico, erano molto impressionanti.

La couleur et la surface! La nacre! La sauce! Dorar la tela, insalsarla con molte *couches* di colore, e poi grattare la superficie, e ridipingerla, e fin gettarvi sopra del terreno; e poi levigare con pomici, *grattoirs*, rasoi, ed ottenere l'*émail*, lo smalto; e così costruire pennelli adatti a lumeggiare, a *frotter*, a *empâter*, ed ottenere, con processi infiniti, l'arte misteriosa che non lasciasse scorgere il *procédé*, l'arte impressionante nelle più sensibili voluttà ottiche, che mai sin allora si fossero potuto immaginare; era la continua e tormentosa ricerca di tutti i pittori di questo potente gruppo, detto dei coloristi.

Couture, per esempio, aveva scovato un nero col quale egli velava i suoi quadri in modo da dar loro un

certo che di sobrio, attenuando la troppa visibilità delle tinte e producendo con questo sistema un insieme di armonie assai gradevoli all'occhio. La sua grande tela dell'*Orgia romana*, che meglio si sarebbe potuta dire *veneziana*, ebbe un imponente successo al *Salon* del 1850.

Le chapeau de paille del Diaz altro non era se non un piccolo quadro, in cui, a traverso gli screzi di luce e di ombre prodotti dal sole nei fogliami, si scorgeva una fanciulla con un grosso cappello di paglia, nel quale portava la merenda. Questa piccola tela destò pure grande ammirazione, destò fanatismo. Ed il fanatismo della *couleur* giunse nel Diaz, particolarmente, a tale parossismo, che un amatore, il quale aveva comprato una *peinture* di questo artista, non era mai giunto a comprendere che cosa rappresentasse e da qual lato avesse dovuto appenderla al muro: egli la mostrava ai suoi amici, girandola nelle sue mani per tutti i versi e chiamandola *Clair de lune!*

Ma che luna! Che sole! Niente di tutto ciò. Il piccolo quadro del Diaz era, *tout simplement, de la couleur!*

Se i coloristi parevano tutti dedicati alla ricerca del colore e del pennelleggiare, vi era d'altra parte un gruppo di artisti, che non si lasciavano sedurre dalle carezze fascinatrici dell'arte dei colori e protestavano freneticamente contro questi facitori di *croûtes* o di *tartines!*... come essi li chiamavano. Essi invece tenevano fermo, sopratutto, alla forma ed alla composizione, non solo, ma alla rappresentazione logica e caratteristica del soggetto; e la esecuzione pittorica, per loro, non doveva scendere ad effetti troppo sensibili, nè violare menomamente la superficie piana, con mezzi impuri e contrari a quanto insegna l'arte classica italiana, nell'abbozzo, nel modellato, nel ritocco. Ma se i coloristi scendevano a qualunque artifizio, purchè ne ottenessero

l'effetto desiderato, questi altri, per troppa rigidezza, spesso più che dipingere nel vero senso della parola, facevano disegni coloriti. Quelli, salvo qualche eccezione, dipingevano piccole tele con soggetti generici (pretesto per far della pittura); e questi altri dipingevano grandi tele, illustrando fatti gloriosi della storia o allegorie nobili e moralizzanti.

Una guerra, ricca di motteggi e di opere insigni, si faceva sempre più vivace fra questi due gruppi.

Delaroche esclamava: « *Il y a des personnes qui font* « *des petits morceaux de peinture qui ne disent rien, et* « *se croient des génies!* ».

Il barone Gros diceva a Delacroix: « *Mon enfant, tu* « *as beaucoup de talent; mais tu ne sais pas dessiner!* ».

E Delacroix malediceva il dono terribile della fantasia, che non gli permetteva di procedere con calma nella esecuzione dei suoi dipinti, i quali si presentavano tumultuari, ineguali e spesso incompleti; e malediceva la presenza dei modelli, esclamando: *Mon dieu! délivrez moi du modèle!*

Tutto sommando, queste due correnti determinarono in Francia la famosa scuola di pittura, detta del 1830: il grande periodo storico-romantico, che comincia con Géricault e finisce a Régnault.

Miei illustri signori, io mi avveggo che, invece di parlarvi di Léon Gérôme, vado vagando troppo con la fantasia in questi ricordi storici della pittura in Francia della metà dello scorso secolo; ed eccomi pronto a ritornare al nostro Gérôme.

Tuttavia, quanto finora abbiamo detto non sarà inutile alla dimostrazione artistica del suo temperamento.

Léon Gérôme, svelto della persona, sorridente, piacevole e distinto nei modi, signorile e corretto nelle sue azioni, fu ben presto l'idolo della migliore società parigina.

Gli artisti in Francia, in generale, sono molto ordinati e corretti nelle loro abitudini, sono quasi militarmente educati. È pur vero che esiste in Francia una classe *bohémienne* scapigliata; ma, quando qualcuno di questi *bohémiens* riesce a prendere un *prix au Salon*, subito rinnova le sue abitudini, ed appena fa capolino un po' di danaro, dalla *mansarde* si passa a uno studio *bien propre*, ed anche un cavallo non deve mancare per una bella passeggiata prima o dopo del pranzo.

Gérôme era divenuto ben presto parigino puro sangue; egli non mancava mai *aux Champs-Elysées* a cavallo, e la sera la passava abitualmente presso le migliori famiglie o alle *premières* dei teatri.

Una di quelle sere, e in casa della baronessa W., si dava un *bal masqué*: il nostro Gérôme era fra gl'invitati.

Era la festa nel suo massimo brio, quando uno schiamazzo indicibile dalla sala da ballo si propagò nelle altre sale vicine.

Un vivace Arlecchino aveva baciata e stretta al seno una vezzosa Colombina.

Un solenne schiaffo era caduto, all'istante, sul viso dell'Arlecchino per mano del Pierrot.

Giù le maschere!

Pronte le spade, pronti i padrini: un duello a caldo, senza indugio!

E dove? Vicino è il *Bois de Boulogne*; nevica, non importa; pronte le carrozze! Giù in fretta, Pierrot, Arlecchino, Scapino, il nobile veneziano ed altre maschere, tutti a seguire i duellanti!

Gérôme, che non era estraneo all'arte della spada e che fra i primi si era accorto del grave alterco, volle seguire anche lui i duellanti.

Breve fu il duello; e, dopo pochi colpi, Arlecchino feriva mortalmente al cuore Pierrot.

L'Ambasciatore Veneziano, che era il dottore Hant, aveva appena il tempo di fasciare la ferita, che Pierrot moriva fra le braccia di Scapino.

Pierrot era il conte di B., sposo della bellissima signora di L., due amici carissimi del Gérôme. E Arlecchino (il legale assassino), che andò subito via dall'orribile scena, accompagnato dal suo padrino, era un giovanotto, il baroncino K., che, nel momento dello scherzo insultante, era certamente un po' brillo.

Gérôme era rimasto perplesso, ed alla vista del suo diletto amico morto, quasi istantaneamente aveva avuto uno schianto al cuore.

Una tristezza profonda, un dolore inconsolabile, si erano impadroniti di lui.

Quella scena così terrorizzante, così commovente, lo aveva tanto impressionato, che invano egli tentò di riprendere le sue dilette occupazioni artistiche.

Il suo cervello e la sua mano più non ubbidivano alla sua volontà. Quella penosa scena si era impressa nell'animo suo e nella sua mente.

L'amico diletto, le maschere, il sangue, la neve, il mistero della notte nel bosco, le carrozze che attendevano coi loro fanali appena visibili per la nebbia dell'alba, che involgeva tutto, l'abito candido del Pierrot, la veste broccata dell'Ambasciatore veneto, l'abito nero e mingherlino di Scapino ed il truce, alto, magro Arlecchino, che, come un maligno demone, si allontanava in fretta dalla sua vittima, tutti questi ricordi, così discordanti fra loro, che il caso aveva riuniti insieme, avevano conquisa la mente ed il cuore dell'artista.

Un giorno, il celebre pittore paesista Rousseau ed il pittore Bermsn, paesista anche lui, ragionavano insieme. L'uno aveva la moglie, a lui carissima, pazza furiosa (ed in casa), e l'altro aveva un figlio, ventenne, affetto

da tisi. Essi si compiangevano a vicenda, ed erano sconfortati in modo, da far piangere persino le pietre.

Al finire della loro triste conversazione, i due artisti si strinsero la mano con effusione, e Rousseau disse all'amico, facendo uno sforzo supremo di coraggio: *Hé bien, mon ami, c'est notre destinée! Hé bien, toutes nos peines et nos chagrins, nous les mettrons dans notre peinture!*

Credere che l'arte possa essere estranea alla vita ed all'ambiente nel quale vive un artista, è falso.

L'arte della pittura ha in sè stessa applicazioni e determinazioni infinite; ma ve ne sono due fra queste, distintissime, e sono quelle che dividono l'artista dal pittore: si può essere un eccellente pittore ed un valente disegnatore, e non essere un artista; in quest'ultimo, disegnar bene e dipingere meglio valgono come coefficienti per esprimere qualche cosa di umano e di artistico nel medesimo tempo. Egli deve, con l'opera sua, dire quel che egli ha sentito, produrvi delle sensazioni non solo ottiche, ma che risveglino nell'anima palpiti di gioia o di angoscia, e far sì che queste emozioni, restino scolpite in voi, mercè l'aiuto grandissimo che vi viene apportato dalla bellezza dell'opera.

Ricordo benissimo che un giorno siamo andati col maestro Morelli e Gérôme a vedere un quadro di un nostro amico, un distinto pittore napoletano. Era un quadro assai ben dipinto e ben disegnato, un quadro molto ben fatto. Gérôme disse subito: « *Le tableau est* « *très bien fait, le peintre est très habile, mais qu'il est* « *bête!...* ». E Morelli soggiunse: « *Quant'è ciuccio!* « L'arte da questo lato mi è insopportabile; perchè sciu- « pare tanto lavoro, se non aveva niente da dire? ».

Voi, illustri signori, mi domanderete, quale è il punto che divide l'artista dal pittore? Io debbo dirvi che questo punto di confine non è possibile fissarlo con precisione;

perchè, se in coloro che sono ricchi d'invenzione questa prepondera sulla tecnica, d'altra parte in quelli in cui prepondera la tecnica spesso l'invenzione è povera.

Un complesso armonico della sapienza col genio, è quasi sempre questione di equilibrio, tale che l'una non riesca a detrimento dell'altro; e, per spiegarmi meglio, invenzione non vuol dir soggetto, ma vuol dire quanto vede ed aggiunge l'artista alla interpetrazione del soggetto enunciato. Ed è così che anche un tronco d'albero ed una pietra può avere nel suo ambito, nel suo limite, il senso dell'invenzione, se vien dipinto da un artista; laddove, se dipinto da un bravo ma pedestre artefice, il tronco e la pietra non valgono come opera d'arte, perchè son soltanto opera imitativa: e noi diciamo allora che il pittore ha saputo leggere, ma non sa scrivere.

Voglio dire, infine, che l'artista, anche nel riprodurre le cose più ovvie della natura, trova lo spunto per palesare idee di forma e di colore che suggestionano l'occhio e la mente di chi guarda, il quale ritrova e ottiene in quella visione infinite sensazioni, di cui invano chiederebbe la spiegazione. Questa rimane oscura anche all'artista che le ha operate, avendo il loro fondamento nell'istinto raffinato di certi organi alle evocazioni del soprasensibile.

È evidente però che i palpiti, le gioie, i dolori, nell'animo di un artista si tramutino spesso in opere di arte ed eccone, o signori, un esempio parlante:

Il duello dopo il ballo. — Le duel après le bal.

Gérôme restò qualche mese senza dipingere, dopo la profonda impressione ricevuta dalla morte dell'amico carissimo, il Pierrot. Quella profonda impressione, però, si era tramutata e svolta in un'opera d'arte meravigliosa; un quadro:

Le duel après le bal.

Ecco, o signori, un'opera magistrale di Gérôme, che riproduce la terribile e strana scena, da me malamente accennata.

Questa tela, esposta al *Salon* del 1853, ebbe un successo così clamoroso, che rese popolare in breve il nome dell'autore; e tutta Parigi non parlò per un bel pezzo, se non del quadro di Gérôme.

Se ne volle subito una riproduzione, che per brevità fu fatta in litografia (molto ben riuscita), della quale anche oggi si vedono esemplari.

La fama di Gérôme, da quest'opera, cominciò ad ascendere in modo vertiginoso.

Un valoroso incisore in rame, parigino, il signor Adolfo Goupil, che era un vero e autentico amatore e conoscitore dell'arte della pittura, si mise a far commercio di quadri e stampe. Amico del Delaroche, cominciò la sua carriera col vendere opere di questo grande artista, facendone salire i prezzi a somme assai rilevanti. Egli ne faceva eseguire da celebri incisori magnifiche riproduzioni, che diffondevano da per tutto il genio di lui.

Nello studio del grande Paul Delaroche, il signor Goupil conobbe il giovane artista Gérôme; egli si avvide subito del mirabile ingegno di lui e la loro amicizia divenne tanto cordiale che in poco tempo Gérôme sposava una delle bellissime figlie del signor Goupil.

La vita calma e, può dirsi, felice della giovane coppia, permise al Gérôme di dar vita, senza interruzioni, ad una sequela di opere, una più interessante dell'altra.

È nel 1871, nella grande Esposizione di Parigi, che il Gérôme si presenta colossale in quattro piccole tele, in cui la sua personalità erompe in ogni senso.

Ave Caesar imperator, morituri te salutant; — Frine innanzi all'Areopago; — La morte di Cesare; — Molière alla corte di Luigi XIV.

Quattro capolavori, che facevano dimenticare quanto già si era fatto nel genere storico classico.

Ave Caesar! Sono i gladiatori, che, prima di mettersi in lotta, salutano l'imperatore.

La scena è nell'anfiteatro, del quale non mai sino allora si era veduta ricostruzione tanto magnifica quanto autentica dal punto archeologico, non mai si erano visti i gladiatori vestiti a quella foggia, da reziari, non mai il tipo del gladiatore era entrato nella mente di un artista con così potente divinazione, nè il rispettabile pubblico romano, di ogni ceto, e le signorine vestali e gl'inservienti dell'arena con le loro maschere allegoriche, ebbero ritratti più reali di quelli che Gérôme aveva intuiti; nè il signor imperatore, uno di quelli degli ultimi tempi neroniani, ebbe più brutto affronto di quello che Gérôme gli impartiva, rappresentandolo piccolo, gobbo, brutto, ebete! Non mai l'illusione pittorica della luce opaca, diffusa dal velario, e dello sfondo della prospettica scena circolare, ebbe interpetre più paziente.

E questo è il primo dei quadri.

Ora passiamo al secondo, per far presto; poichè, solo per descrivervi l'*Ave Caesar*, dovrei parlare almeno per un'ora.

Frine innanzi ai giudici dell'Areopago.

Immaginatevi una splendida *cocotte* greca del secolo di Pericle, rivivente a Parigi nel secolo decimonono. Fresca, pura di forme, del colore dell'avorio, dalla pelle morbida, vellutata, carezzevole, tornita, non troppo alta, non grassa, ma *potelée*, e poi modesta, ingenua a tal punto, che, denudata subitamente dal suo avvocato, si copre gli occhi (ma non tanto) per non vedere, lasciando vedere agli altri quanto occorre per vincere la causa. Ella volge loro graziosamente il fianco!

Immaginate, o signori, che simile sirena fosse venuta qui, fra noi, che, come i giudici del quadro di Gérôme,

abbiamo tutti (almeno così mi pare) oltrepassata la cinquantina, che siamo, insomma, persone sagge, gente matura. Quali atteggiamenti di meraviglia avremmo preso noi giudici delle supposte scappatelle della signorina Frine? Ebbene, tutte le inflessioni, che simile inaspettata visione femminile può produrre nel volto e negli atti di uomini maturi e saggi, più o meno, tutte queste differenti espressioni ed inflessioni sono fissate in quei giudici dell'Areopago, in modo portentoso dal pennello di Gérôme, e la bellezza dell'insieme del quadro è avvalorata dalla trovata del colore, perchè i giudici, secondo il costume, sono tutti in paludamenti rossi, lasciando vedere molti di loro il petto e le braccia nude con i vari coloriti delle loro carnagioni, con le varie e caratteristiche forme delle loro, più o meno, grasse o magre figure.

I tipi di questi giudici sono veri ritratti; sono persone, che a voi pare di avere già vedute. E dire che, nel centro della tela, e proprio sul davanti, questa originale scena è presieduta da una piccola statua di Minerva. Proprio della saggia, della intemerata Minerva!

Ed ora, senza indugio, al terzo quadro: *La morte di Cesare.*

Voi, udito questo titolo, avete già immaginato quale, approssimativamente, debba essere la composizione del dipinto. Fieri pugnalatori si scaraventano sull'imperatore, il quale si difende nobilmente e, con uno sguardo imperioso a Bruto, grida: il famoso *tu quoque!*

Ebbene, miei illustri signori, voi avete errato. Nel quadro, non è niente di tutto quello che avete pensato.

La sala ampia e circolare del Senato è vuota, le grosse sedie sono tutte al loro posto, i senatori si sono allontanati.

In fondo al quadro, sotto l'arcata, che mette sulla via di uscita, si veggono ancora parecchi dei congiurati,

con le spade nude, che vanno in fretta ad annunziare alla folla che Cesare è morto.

Il corpo di Cesare infatti è disteso in terra, nell'angolo a sinistra della tela, avvolto e sconvolto nella sua toga chiazzata di sangue; la sedia di bronzo è rovesciata sugli scalini del seggio, fra due grandi statue di bronzo. Tutto è bianco in questo dipinto, tranne gli oggetti di bronzo e le sedie dei senatori, che sono di legname oscuro; ma le macchie vive di sangue vi brillano e spiegano tutto il prima ed il dopo della famosa tragedia.

Inutile dirvi quanto sia ricca di commozione questa pittura, quanto ne sia nuova ed imprevista la concezione, degna veramente del genio di un grande artista, quale era il Gérôme: genio che sapeva passare dalle più alte e tragiche visioni alle più delicate e squisite galanterie di sottile ed arguta commedia, come vedremo ora nel quarto quadro: *Molière alla corte di Luigi XIV.*

Eccovi un aspetto affatto diverso di forme e di colori.

Le dorature, lo scintillio dei prismi, la lucidezza dei marmi; i ricchi ed eleganti costumi della corte di Francia, il rosso smagliante di S. E. il Cardinal Mazzarino, i merletti finissimi e le preziose stoviglie della tavola da pranzo di Sua Maestà il Re Soleil, gli abiti dei cortigiani, dal rosa al celeste pallido, come quello che indossa il Re, rallegrano, inebriano l'occhio del riguardante, sorpreso intanto alla vista dell'abito modesto e nero, che veste il grande poeta commediografo Molière. Un abito modesto e nero in tanto splendore di colori e di ricchezze?

Ecco il concetto pittorico, che determina otticamente quello che moralmente vuol dire il quadro.

Finalmente il povero Mr. Molière ha ottenuto che Sua Maestà il Re Luigi XIV gli dia un segno palese della sua alta protezione e della sua simpatia. Lo ha invitato a far colazione *tête à tête* con lui ed ha voluto che,

durante la regale colazione, la corte ed i dignitari dello Stato, a cominciare dal severo cardinale Mazzarino, s'inchinassero, *en defilé*, al *Re Soleil* ed a M. Molière, *le grand comédien de la France!*

L'imbarazzo di quest'ultimo a tanto onore, la piacevole ironia del Re, che si volge con grazia quasi muliebre ai cortigiani, i quali si sprofondano in riverenze, e l'accigliato cipiglio del cardinale compiono la deliziosa scena, la quale debbo aggiungere che, come tecnica pittorica, è semplicemente un prezioso gioiello.

Questi quattro dipinti costituiscono essenzialmente il tipo dell'arte di Gérôme.

Da queste quattro piccole e potenti opere del grande artista francese nasce tutta una scuola sul modo di comporre, sul modo di intendere l'opera di arte. La pittura in Francia subisce un mutamento, che, rafforzato dalle opere di Gian Luigi Ernesto Meissonier, fa quasi dimenticare un lungo passato glorioso, il quale, per la legge fatale dello svolgimento progressivo delle cose, rimane come rimane un bell'abito, che è passato di moda.

Si arrestano le ricerche tecniche, la superficie piana della tela ritorna ad essere protetta dagli *empâtements*, le grandi tele scompaiono e la dea ragione regna su tutto, come implacabile Nemesi, soffocando le troppo sbrigliate e stravaganti perturbazioni dei cervelli artistici. L'arte si condensa in piccole tele, e Meissonier e Gérôme, Gérôme e Meissonier regnano sulla Francia, e la loro influenza non tarda a farsi sentire da per tutto.

Se nel quadro *L'assassinio del duca di Guisa* del Delaroche, e nella *Stratonica* dell'Ingres, noi potremmo ritrovare le fonti del modo di concepire e di intendere l'arte di Gérôme, dobbiamo pur convenire che il temperamento artistico di quest'ultimo è assai diverso da quello degli ora ricordati grandi maestri.

L'uno, il Delaroche, è veramente il pittore storico modello, che non appartiene alla Francia se non perchè è francese.

L'altro, l'Ingres, è un purista impeccabile, che adora l'arte di Leonardo e di Raffaello.

Gérôme, invece, pur ritenendo la nobiltà ed il profondo senso di logica esplicativa di questi due grandi maestri, accoppia una osservazione del vero tutta personale, e il vero lo dirige più che ogni altra cosa.

Nell'arte di Gérôme è difficile cercare una falsariga qualsiasi; egli si lascia dominare dal tema, lo segue, lo afferra, e gli dà la forma che il vero e la ragione richiedono.

Se gli è d'uopo divenire effettista, affronta il più strano ed il più compromettente effetto di luce; se gli è d'uopo dipingere con la più sottile minuzia in ogni singolo particolare dell'opera sua, vi si adatta nel modo stesso che per dipingere un paesaggio con poche tinte ed a grandi linee. Il suo scopo principale è di dire con chiarezza quel che vuol dire; il suo motto è: *Tout ce qui est inutile est mauvais*. Non gl'interessa nè di essere gran colorista, nè grande disegnatore; egli potrebbe essere l'uno e l'altro, ma la sua missione non è questa, non è di parlare ai tecnici: egli vuol discorrere con l'universo, e vi riesce.

Prendete qualsiasi riproduzione di un quadro di Gérôme, buona o cattiva che sia. Voi riceverete sempre l'impressione piena di quanto l'artista ha voluto dirvi. Voi sarete sempre obbligati dall'opera sua, ridotta in qualsiasi modo, a riflettere ed a pensare, e sarete attratti da una messa in iscena sempre impreveduta e seducente. Leggete Shakespeare in qualunque lingua, in qualsiasi traduzione più o meno ben fatta: Shakespeare è sempre lo stesso. Ascoltate l'organetto che suona una frase della *Traviata* o del *Rigoletto*, e vi commovete lo stesso, come se la Patti avesse scattato con *Amami, Alfredo!*

Io non so da che dipende, nè giudico; ma è evidente che questo modo di farsi intendere è un modo che si impone. Forse il fondo di quest'arte è un derivato dell'emozione, e l'emozione è un derivato della pietà: tutto questo è umano, e l'umanità, a me pare, deve molto a quest'arte comprensiva e sensibile per nobilitarsi e liberarsi, per quanto può, dal fango che le diè origine e che incessantemente la involge.

Dio guardi però, se l'umanità dovesse solamente coi coefficienti del *Pollice verso*, o della *Traviata* o del *Rigoletto* o dell'*Essere e non essere*, divenire nobile e santa! Forse non basterebbero tutti i secoli dell'avvenire, per farle dimenticare il sangue di Caino, che le circola nelle vene. Ma, dato un buon numero di carabinieri e molti don Giuseppe Verdi, qualche cosa si otterrebbe.

Gérôme, dunque, parla all'universo con la sua arte, ed è il grande ricostruttore del mondo antico nella *Morte di Cesare*, nell'*Ave Caesar*, nel *Pollice verso*, nella *Cleopatra*, nel *Re Candaule*, nel *Circus maximus*, nei *Cristiani in preda alle belve*, ed in tante altre opere eminenti, che il descrivere sarebbe impossibile nel giro del mio breve discorso.

Il grande artista, dalla veste così nobilmente classica, dalle espressioni tragiche così penetranti come nel quadro della *Fucilazione di Ney*, questo grande artista è infine un parigino puro sangue, un parigino autentico, che sa passare dalle più alte rivelazioni tragiche alle delicate e squisite galanterie della più sottile ed arguta commedia. Eccovene pronto un esempio.

Voi, illustri signori, ricorderete la bella stampa che abbiamo tante volte vista esposta dal nostro Tipaldi, una bella stampa, che riproduce a perfezione il quadro di Gérôme: *Gli auguri*.

Gli auguri sono due sacerdoti del tempio di Cerere, in sacrestia, fra le gabbie dei colombi sacri. Essi si

fanno delle confidenze e ridono fra loro dei miracoli del piccolo virgulto, che uno di loro, dalla figura assai ben pasciuta, ha fra le mani. *Cato mirari se aiebat, quod non rideret haruspex haruspicem quum vidisset.* Il motto latino dice precisamente il soggetto del quadro ed è delle più celebrate opere di Gérôme. Tale satira, che egli con molto accorgimento traduce nel modo greco-latino, è un'epopea di espressione, degna del suo grande compatriota Molière.

Quanti quadri e quante opere ed operette ha fatto nascere questa piccola tela! Gérôme, anche nei soggetti più gravi, trova l'ironia e l'*esprit*! Vi ricordate le Vestali nel *Pollice verso*? Vi ricordate gl'inchini dei cortigiani di Sua Eminenza Mazzarino? Avete mai vista quella preziosa statuetta equestre in argento, poichè Gérôme non è soltanto pittore ma è pure scultore, quella statuetta che rappresenta Timur-Leng (Tamerlano)? Guardate questa canaglia di Tamerlano, piccolo, gobbo, ridicolo con un vestito fatto delle robe di ogni nazione da lui saccheggiata. Un arlecchino conquistatore di mezzo mondo! Accovacciato sul suo cavallo magro, non può incedere, tanti sono i crani e le gole mozze, che seminano il terreno.

Gérôme, dunque, è scultore oltre all'essere pittore, ed è uno dei più potenti scultori che abbia avuto la Francia nello scorso secolo. Egli ha incominciato col tradurre in plastica molti gruppi e figure dei suoi dipinti, e li ha tradotti spesso in piccole dimensioni, ma pure in grandi dimensioni, come fra questi il gruppo del *Pollice verso*, che è fra le sue opere più eminenti, e poi la *Frine*, l'*Almea*, la *Danza delle sciabole*, *Bellona*, *Napoleone*, *Federico il Grande*, la *Danzatrice napoletana*; ed in queste opere di piccola mole egli raggiunge tali nobili delicatezze, tali incantevoli grazie di esecuzione, da rendere queste piccole statue veri preziosi gioielli.

La versatilità dell' ingegno di questo artista, di una cultura, spesso intuitiva, meravigliosa, è tale che tratta ogni tipo di soggetto con la medesima forza e convinzione. Egli è fra i più veridici pittori orientalisti. Sono moltissime le sue opere, tratte dai costumi e dai paesaggi orientali: *Il Muezzin che annunzia il levarsi del sole*, *Il mercato degli schiavi*, *Una via al Cairo*, *La Moschea di Hell-Hassein*, *Il bagno delle Odalische*, *La fuga in Egitto*, *Gesù che entra in Gerusalemme*, e tante e tante altre. Nè è da meravigliare come egli fosse così autentico conoscitore dei paesi di Oriente, quando si sappia la grande facilità che aveva questo artista di mobilizzarsi.

Gli passava pel capo di fare una passeggiata nel Museo di Napoli, per vedere non so quale oggetto; subito, pronta una piccola valigia, Gérôme si metteva in cammino. Stava in Napoli, vi salutava dicendovi: — Vado un momento a Palermo; — « *J' ai besoin de voir le lever* « *du soleil sur le golfe de Messine. Nous nous reverrons* « *après demain à cinq heures à diner au café d'Europe* ». E ci potevate contare: Gérôme, alle cinque, era al caffè d' Europa a desinare. Per lui era lo stesso fare una passeggiata a cavallo *au bois de Boulogne*, ed andare a vedere un effetto di crepuscolo al Kremlino.

Questa facilità nel mobilizzarsi e i mezzi all' ordine per potersi regalare tutta l'orgia di sensazioni d'arte che un artista come lui poteva desiderare, ha certamente contribuito ad arricchire d'immagini la sua mente in modo prodigioso.

Come potrebbero spiegarsi certi suoi quadri, se egli non avesse potuto averne, almeno in buona parte, la visione dal vero? E, tra questi, voglio ricordarvi il quadro dell'*Almea*.

È una circassa, dagli occhi languidi, dalla persona piuttosto pingue, dalle mani sottili, che si lascia vedere

a metà nuda, e alla quale, fra breve, nei suoi seducenti contorcimenti, le vesti finiranno per cadere del tutto.

Questa provocante circassa danza in presenza di un gruppo di soldati dell'alta Turchia, intenti, presi, conquistati dal fascino, con gli occhi sbarrati, con espressioni da far paura, come belve, che, da un momento all'altro, vi sembra debbano saltare addosso alla danzatrice per sbranarla.

Quei loro costumi, quanto strani altrettanto pittoreschi, e l'ambiente che circonda il gruppo, un ambiente primitivo di vecchio e sucido caffè, con aperture malconce, dalle quali s'intravedono vie del paese oscure e deserte, tutto questo insieme di cose è reso con tale evidenza e tale autenticità di carattere fin nei più minuti particolari, che si comprende facilmente avere l'artista assistito a tale scena non solo, ma aver dipinto sul posto.

I grandi mezzi di cui Gérôme disponeva e la grande popolarità, di cui buona parte si deve alle stupende riproduzioni ricavate dalle opere sue, edite della Casa Goupil, questi due fatti hanno certamente prodotto un po' di gelosia da parte di artisti che non ebbero tali fortunati mezzi di diffusione per l'opera loro; e così a Gérôme come a Meissonier non mancarono critiche spesso mordaci e poco riverenti.

Se dicevano a Gérôme che non si poteva affermarlo grande colorista, dicevano d'altra parte a Meissonier che era un coloritore ma non un colorista, e molto meno un poeta della tavolozza, e che l'arte di modellare tutto, sino alla esagerazione, rendeva l'opera sua spesso penosa allo sguardo.

Un critico francese scriveva in proposito del magnifico quadro del Meissonier: *Vive l'Empereur!*: « Tout « est en acier dans ce tableau, hors les cuirasses des

« cuirassiers qui sont en carton! ». Queste critiche mordaci però a Parigi sono spesso utili, perchè suscitano reazioni salutari. Il quadro *Vive l'Empereur!* dalle *cuirasses en carton*, secondo il critico, fu subito venduto per trecentomila franchi.

Al Gérôme, dunque, non mancarono critiche, che ne biasimavano la tecnica; ma a me pare che la critica aveva dimenticato che Gérôme era un grande artista in tutto ciò che egli operava, era un genio che si serviva della pittura, e che, come abbiamo detto, si serviva di quest'arte per esprimere quanto egli sentiva, quanto egli voleva. Egli aveva adottato un modo di dipingere affatto personale, che gli permetteva di fissare con rapidità il suo concetto; e la sua maniera di dipingere, benchè semplice, è inimitabile. Sulla tela da lui dipinta non si scorgono mai sovrapposizioni, nè pentimenti. Sembra che egli abbia tale chiaroveggenza nell'eseguire ciò che pensa, che gli ostacoli, forse per molti provetti pittori insormontabili, nell'opera di Gérôme si sgombrano da sè, senza sforzo, sino al compimento.

Se egli, dunque, ha trovato un modo di fare tutto personale per armonizzare le esigenze della tecnica con le successive e rapide concezioni, in parecchie sue tele il fatto pittorico assume forme raffinate e potenti. L'*Almea*, l'*Arabo nel deserto che piange il suo cavallo morto* sono poemi di sentimento e di pittura. Il *Molière alla corte di Luigi XIV* è, come già abbiamo detto, un vero gioiello pittorico; e così la *Frine* e così il *Circus maximus* (*Corsa delle bighe*). In questo quadro egli immagina che sia l'ultima corsa. Il giorno cade, il sole rischiara con la sua luce rossastra le sommità dei caseggiati e le punte degli obelischi che si succedono in fuga; la scena sottoposta è nell'ombra. Le bighe e le quadrighe « corron ricorron come folgor ratte ». La folla degli spettatori, levata in piedi, cerca, a traverso

la polvere che s'innalza ed annebbia tutto, di seguire con gli occhi la vertiginosa corsa. Si travolgono! Si urtano! Cadono! Si rialzano! È un orgasmo, un'ansia, un delirio! È uno spettacolo indimenticabile.

Quanto vi ho detto, sommariamente, è reso mirabilmente ed è là fisso sulla tela.

Come ha dipinto Gérôme? Io credo che abbia dipinto in modo sublime. Poichè non mi sono mai accorto di come egli abbia dipinto; e chi mai vorrebbe entrare nel mistero di come egli abbia resa una visione simile?

Se ne sono fatti quadri di corse vertiginose, di bighe e di quadrighe; e se ne sono fatte da pittori di altissima fama. Ma chi mai di questi raggiunse il baleno, il lampeggio, l'orgasmo potente, infrenabile, che il Gérôme ha raggiunto in questa sua opera?

A me pare, o signori, che la critica, quando vuol troppo sottilizzare su certe forme di arte così complesse, finisce con l'essere oziosa e male a proposito.

Sarebbe curioso cercare nella *Disputa del Sacramento* di Raffaello la logica della luce secondo le leggi della natura o cercarvi il solido rilievo dei personaggi come avrebbe fatto Don Jusepe de Ribera; o viceversa chiedere al Ribera l'elevatezza religiosa ed il mistico sentimento ascetico in quei suoi così ben modellati vegliardi! O domandare a Rembrandt perchè egli adori tanto i fondi di buie cisterne, dalle quali vengono fuori le sue portentose composizioni, illuminate da spiragli di luce, che più che scendere dal paradiso sembrano venir giù da qualche mal connessa soffitta!...

E perchè, per esempio, invece di quei semplici accompagnamenti di chitarra (come li chiamano i buongustai) sui quali Vincenzo Bellini fa scorrere le note delle sue divine melodie, non si adatta qualche intellettuale accompagnamento, in cui i tesori della sapienza armonica moderna siano profusi?

Io ricordo sempre di aver letto in un manuale, fatto per istruire i giovani artisti nelle leggi del bello, che un quadro, per essere veramente perfetto, dovrebbe comprendere i seguenti requisiti: il disegno di Raffaello, la sapienza di Michelangelo, il colore di Tiziano, la luce di Rembrandt ed il rilievo del Ribera! — Scusate se è poco!... ed immaginate, miei illustri signori, quale mostruoso pasticcio risulterebbe da siffatta opera d'arte.

La tecnica è l'arte, e l'arte è la tecnica. Ma in queste parole, o signori, è compreso un mistero senza confine, mistero che non si sa dove comincia e dove finisce. È l'espressione figlia della tecnica, o è la tecnica figlia dell'espressione?

— « Io dipingo le mie idee! », dice Watts.

— « Io fisso su materia durevole le mie idee, i miei pensieri, le mie sensazioni! », dice Krügler.

— « Io sento di dipingere, di rappresentare figure e cose non viste, ma immaginate e vere ad un tempo! », dice il nostro Morelli.

Ma l'ora è tarda ed io abuso, o signori, del vostro prezioso tempo, dilungandomi in riflessioni a voi già troppo note, per voi già troppo viete. Ma, prima di lasciarvi, e per finire, voglio raccontarvi un breve aneddoto, che, per la sua originalità suggestiva e per le persone a cui si riferisce, potrà certamente interessarvi.

Giuseppe Verdi si era recato, un giorno, a far visita a Domenico Morelli nel suo studio. Vi era con loro un egregio maestro di musica del nostro Conservatorio. Io ed altri due scolari di Morelli prendemmo subito posto dietro una grande tela, al buio, donde potevamo vedere e udire, senza essere nè visti nè sentiti.

L'egregio maestro narrava al Verdi di un giovane alunno del Conservatorio, da presentargli con un suo spartito, e gliene enumerava i pregi.

— Vi assicuro, maestro, che questo giovine tratta gli archi in modo veramente portentoso! e gli ottoni! Vedrete, maestro, che perizia, che esperienza! Leggerete passaggi di violoncelli e contrabassi da far strabiliare! — E così continuava, entusiasmandosi per la sapienza di questo giovane nella conoscenza degli istrumenti e nelle conoscenze armoniche.

Verdi sembrava un po' stanco di quanto l'egregio maestro gli diceva; ad un tratto, si levò, interrompendolo un po' bruscamente, con quella sua voce da burbero benefico, e gli domandò: — Ma, mi dica, signor professore, questo giovinotto *l'ha talent* per la musica? —

E l'altro soggiunse, alquanto sconcertato: — Ma scusi, maestro Verdi, se già le ho detto che meravigliosa perizia possiede questo giovane nel trattare gl'istrumenti! »

— « *Ah, va ben, va ben, ma mi* — disse Verdi — *del viulin, del trombon, del viuluncel m'importa nient! Mi desideri saper da lei, caro el mio signor professor, se sto benedetto fieul el ga talent per la musica.*

III

ELEUTERIO PAGLIANO (1)

Nel giugno del 1880, trovandomi a esporre parecchi dipinti alla grande Mostra di Torino, e volendo in tale occasione rivedere quella simpatica città e l'esposizione, mi soffermai, durante il viaggio, per qualche tempo, nelle altre principali città d'Italia.

A Milano fu mio pensiero visitare Eleuterio Pagliano, che, pochi anni prima, io avevo conosciuto, condotto dal Morelli nel mio studio.

Il Pagliano aveva il suo studio nella galleria Vittorio Emmanuele, scala n. 12. Ve lo trovai. Era dopo il mezzodì; non lavorava, rassettava alcune cartelle. La porta era aperta.

Uno studio grande, ben corredato, ricco di quadri, di oggetti e di stoffe bellissime.

— È permesso?

— Avanti, avanti!

Mi riconobbe subito, mi abbracciò cordialmente, e mi fece un mondo di domande, prendendo conto degli amici di Napoli, e particolarmente di Morelli. E poi:

— Bravo! Ora vi tratterrete un poco qui con noi!

---

(1) Commemorazione letta alla R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli il 19 gennaio 1904.

— Eh! veramente, non troppo!...

— E perchè? Avete fretta?

— No, non ho fretta, ma sa, professore amabilissimo, io mi son già fermato parecchio a Roma ed a Firenze, e l'incanto di questa città mi ha preso tempo e danari, più di quanto poteva immaginare. E poi, sa, siamo in due: ho mia moglie con me, e le centinaia di lire vanno via come il vento. Io voglio trattenermi a Torino e poi a Verona; anzi a Verona debbo assolutamente fermarmi.

— Perchè questo assolutamente?

— Perchè Morelli mi ha detto: D. Eduardo, non tornate a Napoli senza aver visto Verona, o non vi riceverò più nel mio studio!

— Ah!... Bravo! bravo!... Morelli! (soggiunse subito il Pagliano). Da questa intimazione mi avveggo che Morelli vi vuole molto bene! Verona! Vedrete, che ci resterete un bel pezzo! E vi farete certamente molti studi!

— E Venezia? — io ripresi — quella meravigliosa Venezia — come si fa a non dipingere quando si sta a Venezia? E Padova? E Vicenza? Mi vengono le lagrime agli occhi nominando queste città. E non vorrei poi che mi venisse meno il danaro! L'assicuro che ciò mi disturberebbe molto.

— Ah! il danaro! Ma che danaro e danaro, signor Dalbono carissimo! Ma qui da noi se ne danno pure di danari, e se non è che per questo!

E, detto fatto, aprì un tiretto del tavolo che era a lui vicino e, mostrandomi il danaro, in monete di oro, che vi era dentro, soggiunse:

— Prendete, prendete tutto ciò che volete, se vi basta!

Il modo con cui il Pagliano mi offriva quel danaro, era così franco, così sinceramente cordiale che non potetti fare a meno di abbracciarlo con effusione grandissima, ringraziandolo nel medesimo tempo di quell'atto così generoso e così inaspettato.

— No, maestro — io gli dissi — no, non è il caso di prendere danaro, non sono proprio agli sgoccioli: se ciò avvenisse e mi fosse difficile avere danaro da Napoli, profitterei senz'altro della vostra infinita cordialità.

Questo piccolo incidente, o signori, ho voluto raccontarvi, per mostrarvi quale indole avesse il Pagliano.

Il Pagliano, oltre all'essere un artista insigne, era un gran gentiluomo, ed era un vero amico.

Eleuterio Pagliano, nato in Casal Monferrato il 2 maggio 1826, si recò a Milano giovanissimo, e fece i primi suoi studi nell'accademia di Brera, dove insegnava il Sabatelli, quel potente disegnatore, del quale basterebbero le acqueforti sul tema della *Peste a Firenze* per metterlo in un posto eminentissimo nella storia dell'arte moderna in Italia.

Il Sabatelli già preconizzava il movimento romantico, affermato poi dall'Hayez e poi ancora dal Bertini, dagli Induno, dal Pagliano, dal Faruffini, dal Cremona, dall'Ussi e dal nostro grande Morelli.

Furono, però, principalmente il Bertini, il Pagliano e gl'Induno quelli che signoreggiarono dopo l'Hayez nell'arte lombarda.

Il primo, con tendenze decorative preziosissime; l'altro, con squisitezze di forma ed eleganza nella colorazione; e gli ultimi (i fratelli Induno), con una vena comica e sentimentale nella scelta dei soggetti e con una tecnica leggiadra che derivava direttamente dalla pittura dell'Hayez.

Al Pagliano però era riserbata una più ampia ed elevata educazione artistica, che gli permise di trattare soggetti di ogni genere. La sua figura alquanto fredda, tranquilla, aristocratica, non lasciava vedere in lui l'autore di opere spesso commoventi per la scelta del tema

e per la penetrante estrinsecazione. Il suo aspetto nobile e calmo non lasciava supporre un cuore ardente, un'anima vivissima e delle membra pronte alla dinamica della battaglia per vincere o morire!

Eccolo, o signori, nel 1849 arruolato nei bersaglieri del Manara alla difesa di Roma, di quel Manara, che morì nelle sue braccia, e di cui egli, dopo molti anni, eternò la memoria in un quadro pieno di sentimento, pieno di verità e di espressione.

Eccolo, o signori, nel 1859 con Garibaldi, sui colli di Varese, e colà guadagna una medaglia al valor militare.

Si strinse in legame fraterno col Nievo, soldato e poeta, autore di quelle suggestive ed interessanti *Confessioni di un ottuagenario*. E, dopo la battaglia, egli ritorna col Nievo «alle tranquille opere dell'arte».

Non pochi sono i quadri del Pagliano inspirati dalle guerre della Indipendenza Italiana; ne ricordo uno bellissimo: *La presa del cimitero di Solferino*, e ricordo un altro suo quadro, inspirato sempre all'amore della patria: *Maramaldo*, l'uccisore di Ferruccio, che, in una festa, presenta il suo braccio a una dama italiana invitandola a ballare, mentre questa, con atto sdegnoso si rifiuta, lanciandogli in volto una frase di sprezzo.

Però, se queste citate opere del Pagliano e molte altre ancora sono piene di pregi artistici e di sentimenti nobilissimi, io voglio ricordarvi altri dipinti nei quali l'artista, non preoccupato dalla illustrazione dei fatti patriottici, opera in un campo che lascia pienamente libero il suo genio pittorico. Fra questi dipinti va annoverato quel quadro tanto conosciuto, così popolare, che è la *Figlia del Tintoretto morta*. Esso è a parer mio un'opera caratteristica del Pagliano, per la trovata della luce, che ne rende sensibilissima la espressione totale.

Da un'alta finestra dal fondo del quadro viene la luce: una luce scialba, biancastra, mattinale, che illumina il profilo della giovane morta e i contorni delle coltri e della schiena del padre di lei, piangente ai piedi del letto.

Questa luce biancastra fa contrasto con la luce rossastra dei ceri, che rischiarano un poco le dense ombre della stanza mortuaria; e tal contrasto di luci, insieme alla linea solenne della composizione, producono una sensazione funebre e commovente, la cui efficacia è veramente indimenticabile.

Questa tela fu certamente in Italia un buon punto di partenza, che dette origine a parecchi quadri celebri.

L'educazione artistica del Pagliano fu di guida a buona parte dei migliori artisti d'Italia.

Egli ebbe nella colorazione delicatezze soavi, e mise in voga vicinanze ed accordi di note, che oggi ancora sono un bel patrimonio della tavolozza lombarda, e fu certo fra i primi a colorire il tema che sceglieva con colori propri, adatti al carattere ed al sentimento del soggetto. Guardate quel delizioso suo quadro *Il testamento*, dove alcune signore del principio dell'Ottocento mettono a soqquadro dei cassoni del Settecento, ne cavano fuori stoffe ed abbigliamenti di quell'epoca, e, vestendosene, si danno a preludiare con graziose e comiche movenze un minuetto tutto settecentesco.

Quanto vi ho detto, o signori, si spiega nel quadro del Pagliano ammirabilmente, e tutta l'armonia colorante la tela vi dice a colpo d'occhio in quale epoca siamo e quale sia l'espressione del soggetto.

Osservate invece il quadro della *Congiura del Buondelmonte*, un dì posseduto dal Vonwiller, e subito vi accorgerete dalle combinazioni dei colori, dalle armonie ricche e tragiche, di quel che vuol dirvi l'artista, e

come e con quanto sano criterio egli adoperi colori, che ricordano le invetriate di Or San Michele, e chiaroscuri aspri e vigorosi, come si convengono ai prossimi colpi di pugnale, dei quali sarà vittima il Buondelmonte, il quale, nel fondo del quadro, si vede passare sul ponte di Santa Trinita.

E queste luci tangenti fredde ed aspre nel dividersi dalle ombre, e queste tinte ed accordi or soavi ora ricchi ora stridenti, così bene appropriati al soggetto, non poco influirono sulla educazione artistica d'Italia e, vorrei dire, per ispiegarmi meglio, sul galateo artistico, che in qualsiasi evoluzione e rivoluzione dell'arte non dovrebbe mai venir meno, a tutelare i limiti e l'osservanza a certe leggi necessarie, che costituiscono il fondamento di ogni salda opera; e non dovrebbe il galateo mai venir meno anche negli uffici burocratici ed in tutte le cariche ed in tutte le azioni della vita! Chè, a mio parere, o signori, molte intemperanze, aberrazioni e pretensioni di tutto sapere, di tutto fare, di tutto disfare, non ci sarebbero, se prima d'insegnar l'arte e la scienza, s'insegnasse il galateo, anche a colpi di frusta ai renitenti.

E questa breve digressione non è inutile al soggetto di cui ho l'onore d'intrattenervi, poichè questa digressione mi viene dall'animo, ricordandomi che al Pagliano nessuno ha potuto mai rimproverare azioni dubbie, indecorose, ineducate.

Egli era, come si può ampiamente affermare, un signore, un gran signore, cui la più fine educazione non impediva di prender l'armi e combattere valorosamente, non impediva le arditezze della tavolozza, non impediva d'imprimere ai suoi personaggi le espressioni più vive ed eloquenti.

Le opere del Pagliano non sono moltissime, ma non è questo il luogo di citarle tutte: — ve ne ricorderò ancora alcune delle più interessanti — e fra queste una ec-

cellente pel carattere e per la semplicità della composizione, la *Convalescenza del cavalier Bajardo*. Sono tre figure una più bella dell'altra, di un disegno puro, sereno, elegante, e dipinte come le avrebbe dipinte un maestro del Quattrocento. E poi un'altra, notevole per la grande espressione dei due personaggi: *Napoleone e Giuseppina*: l'imperatore che annunzia alla diletta consorte che per ragioni di stato è necessaria la separazione fra loro. E poi ancora, gli affreschi che decorano la stazione e la galleria di Milano, certamente fra le sue opere più geniali.

Il Pagliano — oltre alla pittura ad olio ed all'affresco — trattava l'acquarello e l'incisione ad acquaforte, e nell'una e nell'altro genere fu ammirevolissimo.

I suoi acquarelli possono dirsi veri esemplari di tecnica e di eleganza. E queste diverse attitudini artistiche del Pagliano furono salutari alla scuola lombarda, poichè Mosè Bianchi, il Cremona e tanti altri valentissimi, confortati dal buon esempio, non lasciarono mai di coltivare l'acquaforte e l'acquarello, con grandissimo successo.

Il Pagliano fu uno dei più caldi amici ed ammiratori del nostro Morelli, ed il loro avvicinarsi fu giovevole ad entrambi; e sarebbe per me assai gradevole darvi ancora tante e tante notizie belle e buone di questi due maestri insieme, se il mio còmpito commemorativo del defunto nostro illustre socio Eleuterio Pagliano non dovesse essere breve. Ma non posso tacere che io penso che la perdita di uomini come il Pagliano e il Morelli e altri del loro stampo è stata una perdita grave, non solo per l'arte, ma per la Italianità pura, vera, convinta.

La nuova generazione non ha sentito la voce di Garibaldi, quando, slanciato sul suo cavallo e con la spada in pugno, si gettava innanzi tra una grandine di proiettili, gridando: — Avanti, ragazzi! — Ah! quel grido,

quella voce, faceva sbucare i morti da sotterra! Anche i ragazzi — e quanti! — combattevano. E come!

Tempi di Poesia! tempi di Amore!

Li chiamavano i « Diavoli rossi ». Era una vertigine il combattere di quelle squadre di tutti i colori, di tutte le età, di tutte le classi, di tutte le nazioni. Un miracolo, che si compiva al grido di: — Viva l'Italia!

IV

SALVATORE POSTIGLIONE [1]

A voi, signori — salute! salute! È questo il solo augurio, che, dopo un inverno omicida, possiamo farci, sicuri che risponde all'animo di tutti.

Il numero delle persone care, che dalla fine dello scorso anno sino ad oggi ci hanno preceduti nel raggiungere la mèta, è un numero grande.

Io credo che ognuno di noi, qui presenti, abbia sentito come l'avvicinarsi dell'ora estrema quando ha letto, visto o saputo ogni giorno la fine di tante e tante persone note per virtù ed intelligenza.

Fra gli artisti che hanno preso il treno prima di noi, voglio ricordarvi quel celebre imitatore ed interpetre delle pitture pompeiane, che era il Discanno; e voglio ricordarvi Teofilo Patini, un collega, un amico, un valoroso artista, un'anima nobile, un cuore gentile.

Era un momento nel quale i fantasmi dell'arte, come li chiama il mio illustre amico Camillo Miola, erano propizi più che mai al mio caro Patini, che disponeva e

---

(1) Commemorazione letta nel R. Istituto di belle arti di Napoli il 24 maggio 1907.

preparava il lavoro decorativo per la nostra Università; e Madama la Morte è stata un po' troppo frettolosa nel far cadere la sua falce così inopportunamente. E parimenti con fretta ingiuriosa pochi giorni or sono colpiva Luigi Conforti. Luigi Conforti: un'anima dai sentimenti elevati, un cuore di oro, un poeta nato, che rievocava il mondo pagano come nessun altro fra noi avrebbe meglio saputo.

Io pensavo di veder vecchio il mio caro Conforti; e mi pareva che, vecchio vecchio, lo avrei visto sempre poetare delle trecce bionde di Berenice e degli occhi seduttori di Cresside, così come Anacreonte; e supponevo che la sua fine sarebbe stata senza sofferenze, in mezzo a liete e festevoli brigate di amici, di giovani donne carezzevoli, come la fine di Anacreonte.

E qui mi piace ricordarvi, o signori, che fra i nostri artisti ve n'ha ancora parecchi che, da veri latini pagani, nella tranquillità dei loro studi fissano sulle tele evocazioni del mondo antico. Sono i figli dei campi Flegrei, antichi che vivono sempre fra noi; e vedo qui uno di costoro, Michele Tedesco, e, ve l'ho or ora nominato, un altro, Camillo Miola.

Latini veri di razza, di quella razza che invano si cerca distruggere sotto le gotiche pietre acuminate, di quella razza che dà ogni giorno lezioni di bellezza al mondo e la cui diffusione non ha mai fine!

Sono come gli struzzi: uccidetene pure un numero sterminato, per servirvi delle loro penne meravigliose; essi rinascono sempre e prolificano all'infinito.

Un altro dell'arte greco-romana decorativa, che non è qui con noi, è un maestro che manca ora all'appello dei suoi giovani e vecchi scolari: Ignazio Perricci. Egli pure ci ha voluto precedere, anch'egli è morto! È morto il grande maestro della decorazione in Napoli. Mente serena, agile e versatile, architetto geniale e

decoratore insigne, facile quanto riflessivo e sapiente. Moltissimi sono i suoi scolari e sparsi da per ogni dove: poichè forse la classe più emigrante è quella dei nostri artisti, che a poco a poco vanno via tutti dai paesi del mezzogiorno d' Italia.

Emigrano! e, malgrado la nostalgia che spesso li affligge, essi rimangono lontani, lontani, ricordando pur troppo la miseria e la noncuranza dei loro paesi nativi.

Ed anche da qualche anno Salvatore Postiglione ci aveva lasciati per prendere posto come professore di pittura nella città di Modena. Non bastava che le sue opere emigrassero sempre, non bastava che le sue più belle opere fossero acquistate dai ricchi mercanti della Germania: no, ciò non bastava: poichè Salvatore Postiglione era padre non solo dei suoi figli, ma era il padre dei suoi fratelli, fra i quali Luca, che è già un distinto artista, delle sue sorelle e di tutti i suoi parenti, che egli amava oltre ogni credere; ed il suo lavoro, risplendente di una facilità e freschezza impareggiabile, lo avrebbe reso agiato, se la vita di tanti suoi congiunti non fosse stata sostenuta da lui.

Vorrei dirvi, miei distintissimi signori, quali grandi sofferenze e martirii formano il nucleo della vita di un artista, specialmente quando la vita materiale si complica con infiniti bisogni.

Tutti però possono, in qualche modo, farsi un'idea di certe sofferenze e delle loro cause, poichè tutti voi, anche senza professare l'arte del pittore o dello scultore, in fondo in fondo avete sempre qualche sentimento che vi avvicina all'arte; e voi, gentili signore, specialmente voglio interrogare su questa faccenda.

Immaginiamo, per esempio, che lo specchio sia, o signore, il vostro quadro; il soggetto del quale siete, come ben potete comprendere, voi stesse.

Lo specchio, il vostro grande amico ed il vostro grande nemico; la fonte di gran parte dei vostri dispiaceri e la fonte dei vostri trionfi... Voi seguite voi stesse nella portentosa lastra, ed osservate tutte le fasi del vostro viso e del vostro corpo, durante il percorso della vostra vita.

Voi seguite voi stesse nelle vostre differenti acconciature; e gran parte del vostro tempo e delle vostre preoccupazioni si aggirano intorno al vostro specchio.

Voi siete artiste senza dubbio, poichè l'opera della bellezza v'interessa qualche volta sino al delirio.

Voi siete triste e siete qualche volta adirata, se avete visto nel cappello della vostra amica più ricca di voi la ragione che la fa sembrare più bella; e siete anche cattiva e scortese con le persone di casa, quando la vostra sarta vi porta un abito, che non vi sta bene. Se siete ricca, voi date una buona parte del vostro danaro, finchè lo specchio, il quadro, l'opera vostra risulti come voi la pensate; se non siete ricca, fate sacrificio del vostro tempo a fare e disfare il vostro cappello, le vostre trecce, la vostra camicetta, la gonna, le sottane, le calze, le scarpe: e fareste e disfareste il vostro viso in certi momenti in cui sentite il bisogno di essere più bella del solito. — Ho visto una signorina strapparsi i capelli innanzi allo specchio, perchè quei capelli non si prestavano alle ondulazioni che essa avrebbe voluto dar loro; ed ho visto una signora prendere il suo cappello, dopo averlo più volte provato e riprovato sul suo capo, gettarlo in terra e calpestarlo.

Queste signore non erano esse dei veri e sensibilissimi artisti?

Ciò che accade a voi, bellissime signore, con lo specchio, accade a noi con un quadro e con una statua; e quando la mancanza della ricchezza, della calma e degli

agi necessari alla nostra delicata e morbosa esistenza, si frappongono alla completa riuscita dell'opera nostra, e quando la necessità di far presto rende impossibile la desiderata perfezione dell'opera, allora l'artista soffre, soffre una lenta febbre che lo divora, la sua mente si turba, i suoi nervi si convellono.

Non pochi artisti si trovano in queste condizioni, e l'opera di costoro non può essere che il risultato di questa vita di palpiti e di incertezze.

La diseguaglianza nella produzione è un retaggio quasi comune agli artisti antichi e moderni napoletani; e dico Napoli più che altro paese, poichè questo essendo più bello, più luminoso e più mite di temperatura dei paesi del nord d'Italia e dei paesi d'oltre Alpe, i suoi abitanti amano l'arte nella natura e non nelle opere dell'uomo.

Noi viviamo all'aperto, più volentieri che in casa; e l'amore della casa, che nei paesi dove la neve ed il freddo s'impongono come flagelli diventa una necessità, fa sì che la visione degli oggetti di arte diventi colà un sollievo, un godimento indicibile. Ma le arti del disegno sono da noi poco curate oggi più che mai che la Chiesa e la Reggia più non hanno bisogno dell'opera nostra; oggi l'artista, libero di sè e non legato, certo, da continue commissioni nel proprio paese, emigra, o emigra l'opera sua.

Se un nostro artista volesse fare una esposizione delle sue migliori opere, non potrebbe, perchè non saprebbe in quale parte del mondo andarle a pescare.

Giudicare il nostro amatissimo collega defunto Salvatore Postiglione dalle opere e dai bozzetti qui esposti, sarebbe giudizio poco esatto ed assai inferiore al valore di lui.

È vero che qui vedo uno dei suoi giù geniali ritratti, esuberante di vita, di colore e di poesia. Eccolo: è

quello di una bellissima signora, e mi pare dovrà essere molto rassomigliante all'originale, poichè mi avvedo, che quella testa, dipinta con franchezza e freschezza, ha pure molto carattere nei suoi lineamenti. Guardate, o signori carissimi, che geniale accordo fra quei papaveri rossi ed il fondo anche rosso, e come quei papaveri sono leggieri in confronto della solidità della voluttuosa stoffa bianca dell'abito; e guardate che piacevole movenza ha quella figura! È un ritratto ed è un quadro: è una bella signora ed è la dea dell'alta primavera. — E qui anche ammiro altri ritratti dal potente chiaroscuro, pieni di vita e ricchi di colore e di effetto.

Un bel ritratto, o signori, oggi specialmente è cosa assai pregevole: un ritratto che abbia la vita e che decori piacevolmente la parete dove è allogato; e pochi sono gli artisti che sanno colpire nel segno in tal genere di arte. Il Postiglione aveva in questi ultimi anni fatto ritratti veramente bellissimi: egli aveva preso il posto di un nostro celebre ritrattista, il Tallarico.

Saper fare un bel ritratto vuol dire saper molto, e vuol dire saper dominare una situazione molto difficile, che è quella di combattere direttamente con l'originale.

Tiziano, ogni qual volta si recava ad eseguire un ritratto, diceva: — Ora vado a compromettere la mia riputazione! —

Ma, se Salvatore Postiglione faceva stupendi ritratti, egli si era reso pure valorosissimo nelle sue mezze figure a soggetto. Voi ricorderete nelle nostre promotrici la bella monacella, pregante tra ceri e fiori.

Era il periodo delle monacelle; Morelli ne aveva pronte una ventina, intente a sentire le istorie del menestrello, e che abbandonò sedotto dalle seduzioni di santo Antonio; ed il menestrello, accolto nei segreti del chiostro, non fu mai compiuto dal Morelli. Ma nei segreti

del chiostro era già da molti anni penetrato Eduardo Tofano, con quel suo quadro magnifico della monacella bianca, turbata dai pensieri e dai ricordi della vita. Era, dunque, il periodo delle monacelle. Questa nota eminentemente pittorica e sentimentale aveva conquistato i nostri giovani artisti, e fra questi il Postiglione, che si distinse per varie potenti figure di tal genere. *Suor Teresa*, *Le preci* ed altri temi monastici diedero agio al Postiglione di mostrare quale potenza di rilievo, quale vivacità di chiaroscuro egli possedesse, e come in tutte quelle sue manifestazioni artistiche, compreso quel grandioso quadro dell'*Adelaide di Savoia*, che adesso adorna la galleria moderna di Roma, egli restasse uno dei pochissimi che fra noi avessero la conoscenza dei grandiosi e nobilissimi pittori del Seicento. Egli sentiva Rubens nell'anima sua, e ne parlava sempre, ed avrebbe voluto viaggiare con calma e danaro sufficiente per passare il suo miglior tempo nelle gallerie dove avesse potuto studiare questo grande maestro del colore.

Infatti, se ben considerate la pittura del nostro Postiglione, voi troverete, anche nelle sue tele meno riuscite, sempre uno slancio vivissimo, sempre un chiaroscuro potente, e sempre la preoccupazione della freschezza delle tinte e delle pennellate, sempre il desiderio di risolvere l'accordo sui bruni o sui rossi, a base di carnagioni pallide, nelle quali serpeggiasse la « Garanza ». Voi, se ben riflettete, vi accorgerete, che questo artista non è scolaro di nessuno. Niente Palizzi, niente Morelli, niente Fortuny; e chi potrebbe, o morti o vivi, dire di avere insegnato qualche cosa al nostro Postiglione? E chi potrebbe alzare la fronte, o morti o vivi, e dire: « Io ho aiutato nei momenti difficili della sua vita questo giovane artista »?

Nessuno!

E chi lo ha fatto artista costui? E chi lo ha vestito? E chi gli ha dato il vitto?

Lui, lui stesso, lui stesso! Lui stesso ha portato la croce del suo potente amore dell'arte, l'ha portata fino a ieri, quando tremante, balbuziente, febbricitante, affetto da una feroce malattia, si accorge che la sua numerosa famiglia, sei sorelle, due fratelli, la moglie, due figli, la nonna, mancano di danaro, si accorge che la mensa è scarsa, e si alza dal letto e ritorna a dipingere.

I polsi e le tempie battono più forte, le gambe non reggono, ma la vista e l'intelletto sono salvi ed egli compie in un giorno una mezza figura, vivace, fresca, iridescente. — « Ecco — egli dice ai suoi cari — ecco il « pane: spedite questa tela ad Abeles, là in Germania, « e, domani, da capo io dipingerò. Sì, io vi darò la « vita, io vi darò ancora la mensa ben fornita, io sto « bene. Io adoro questo mio studio qui in Napoli, dove « ho tanto sofferto, in Napoli, dove per buscarmi il « pane ho lavorato là, giù alla Marina, al Piliero, in « quelle povere stanzucce dove l'imprenditore Maresca « invita i marinai che scendono dalle navi estere a farsi « fare il ritratto; io ho guadagnato là in quelle stan- « zucce, lavorando dalle 7 della mattina alle 7 della sera, « poche lire al giorno, per molti anni — e la sera poi « dipingevo a casa, per mio conto, per l'arte, e vinsi « in Roma, fra 150 concorrenti, il premio di duemila lire, « e lo vinsi due volte con due mezze figure dipinte la « notte, in quelle ore in cui avrei avuto bisogno di dor- « mire. Ma ho pure sentito l'eco dei miei trionfi coi « premi nelle esposizioni di Germania e con le inces- « santi richieste dell'opera mia da Berlino, da Düssel- « dorf, da Firenze, e da Corfù, dove ho molto lavorato « per comando dell'Imperatrice di Austria.

« Da quelle città germaniche il gran pubblico mi giu- « dica e mi paga.

« No, quelli non sono i colleghi d'Italia, che nelle « esposizioni mi giudicano senza pagar niente, e mi

« accolgono o mi scartano a loro talento a seconda dei « loro nervi !

« No, è il gran pubblico che mi esalta, che si entu- « siasma ai miei colori e mi paga e mi paga!... ».

E queste cose egli diceva e ricordava con eccitazione crescente !

E la febbre s'impadroniva dei suoi organi... e la tavolozza più non si reggeva nelle sue mani!... Gli occhi si levarono, ed egli cadde sotto la sua croce.

. . . .

Salvatore Postiglione muore all'età di quarantacinque anni.

Suo padre anche pittore, e che sosteneva in buona parte il peso della famiglia facendo quadri religiosi, accecò, e poco dopo morì; ed il nostro giovane artista, all'età di venti anni si trovò a capo della numerosa famiglia.

Non aveva compiuti che pochi studi regolari nel nostro istituto di Belle Arti, dove fra i più rispettati maestri vi era Raffaele Postiglione, suo zio.

Suo zio era un artista, del quale non può cancellarsi la memoria. Un disegnatore di grande valore, che contendeva il posto di maestro di disegno, nel nostro Istituto, a Mancinelli e a De Napoli. Studioso delle opere di Raffaello, aspirava alla perfezione; e le poche opere, che rimangono di lui, bastano a dimostrare quale tempra di artista egli fosse. Qui nel nostro Istituto si ammirano di lui il gran cartone *La benedizione di Giacobbe*, ed i quadri della *Maddalena ai piedi di Gesù* e di *Mosè che libera le figlie di Madian*.

Era dunque nel sangue di Salvatore Postiglione, per nobiltà di razza, un senso altissimo dell'arte della pittura; e questo senso si sarebbe anche meglio corroborato e manifestato, se egli fosse vissuto in qualche centro

più prossimo a quei musei, dove brillano le opere dei maestri che tanto amava e che poco o nulla conosceva.

Se Napoli dello scorso secolo poteva essere un terreno propizio a far germogliare l'arte di Filippo Palizzi, il grande interpetre della natura che nelle sue piccole tele risolveva i problemi più ardui del codice della tavolozza, Napoli non era certo propizia a quelli che vagheggiavano la grande e sfarzosa arte di Tiziano e di Rubens; e se ne togli poche opere insigni, arieggianti tale visione, che la nostra città possiede, e fra le quali voglio ricordarvi quel portentoso dipinto di Saverio Altamura che si ammira nella Pinacoteca di Capodimonte — dico, il *Mario vincitore dei Cimbri*, — poche altre opere potrei menzionarvi di tal genere. Se questo tipo di arte è andato sempre più perdendosi nei nostri paesi del sole, ciò non è da ascrivere a colpa degli artisti, ma bensì alla mancanza di ricchi ed intelligenti mecenati che ne avessero incoraggiato lo svolgimento.

Piccole e meschine sono le borse del nostro pubblico, utili alla tavoletta, al quadrettino, al bozzetto, al disegnino, all'acquarello, al pastello e ad altre manifestazioni, che, spesso preziose nel loro genere, sono costrette a vivere, senza poterne mai uscire, in un assai breve ámbito; nè il nostro buon pubblico potrebbe, date le sue condizioni economiche, avere la vanità di proteggere un genere d'arte che fu destinato soltanto all'immenso sfolgorante lusso delle corti di Spagna e di Francia.

Ciò che si semina, si raccoglie.

Seminate giganti, ed avrete giganti; seminate pigmei, ed avrete pigmei.

No, o signori, io non so giudicare i nostri artisti; io nol posso, perchè io non conosco quale sia il vero valore di costoro, date le nostre così eccezionali con-

dizioni. Io non posso conoscere quale sia l'intimo valore dei nostri poeti, dei nostri musicisti, dei nostri pittori.

A me pare soltanto, quando ascolto o vedo un'opera di costoro, di ascoltare e vedere un miracolo.

Qui, o signori, sappiatelo, non vi è un editore, qui non vi è un impresario, qui non vi è un mecenate! Qui vi è soltanto il sole! Ma questo sole ci burla, o signori; questo sole ci abbrucia; e, per non lasciarsi bruciare, tutti emigrano, come emigrano le migliori frutta, che invano cercate alla vostra mensa, poichè sono andate a servire le mense del Nord!

Signori, già troppo a lungo ho parlato e vi chieggo scusa se la mia parola, così disadorna, non ha saputo meglio descrivervi l'arte e la vita del nostro rimpianto collega Salvatore Postiglione.

Però l'opera sua, in parte, per quanto piccola, esposta in queste due sale, sarà certamente più eloquente del mio dire. Qui, in queste due sale, potrete in qualche modo seguire il progresso dalle prime alle ultime sue pitture; quali fossero le sue preoccupazioni nel sentirsi obbligato qualche volta a soggetti non della sua indole, ma a cui si piegava per seguire il vento di questa o di quell'altra esposizione.

Pur troppo, debbo aggiungere, le troppo frequenti esposizioni, molto utili alla città che le bandisce più che agli artisti che vi espongono, oggi rassomigliano più a scuole dove s'insegna e si protegge questo o quel genere d'arte, sia in tecnica sia nel modo di concepire, che non a libera estrinsecazione del talento in qualsiasi modo si manifesti; e siccome il figurino della stagione s'impone più che il valore della stoffa, così noi vediamo i più baldi talenti seguir la legge dell'adattamento.

Sempre è stata in vigore questa legge; ma ora vi è un sensibile grado di recrudescenza.

Ricordo come nella esposizione dell'80 a Torino veniva scartato un quadro del De Nittis, *Il fumo della vaporiera*, perchè era troppo avvenirista in quell'ambiente; ed altra volta veniva scartato quel magnifico cartone della *Maddalena* del De Napoli, perchè era troppo antiquato o accademico: tutte parole e paroloni, che non dicono niente, e che certamente non rappresentano mai il valore effettivo dell'opera.

Ma, ritornando al nostro Postiglione, egli, non certo restìo alla evoluzione, per quanto restìo alla maschera, risente qualche volta del disquilibrio voluto o imposto.

Voi dunque, miei distintissimi signori, osservando così varia ed interessante produzione artistica, potrete facilmente, come spero, dimenticarvi di questa mezz'ora, che avete passata prestandomi ascolto.

Ma nell'accomiatarmi e ringraziarvi, voglio soltanto ricordarmi a voi, augurandovi di nuovo: — Salute! Salute! Salute!

V

JOSÉ VILLEGAS (1)

Sui principii della seconda metà dello scorso secolo, due giovani artisti pittori, venuti in Roma dalla Spagna quali pensionati, mostrarono come nel loro paese vi fosse un evidente risveglio artistico, con due opere da essi eseguite. L'uno si chiamava Rosales, l'altro Alvarez. L'uno aveva dipinto in vaste proporzioni un quadro, che rappresentava la *Morte d'Isabella*; e l'altro aveva dipinto in piccole proporzioni un quadro dal soggetto generico: *Il ricevimento del primo dell'anno in casa di un cardinale.*

Questi due quadri furono premiati all' Esposizione di Parigi con grande medaglia di oro.

Il Rosales, un bellissimo giovane, morì sulla trentina; e l'Alvarez è morto da due anni a Madrid, dove occupava l'ufficio di direttore di quella famosa Pinacoteca.

In breve tempo vennero dalla Spagna altri artisti, per quanto giovani altrettanto valorosi, e fra questi il Madrazo (figlio) ed il Zamacois: l'uno eccellente nelle grandi figure, l'altro nei soggetti di genere, spesso comici ed

---

(1) Relazione per la proposta del Villegas a socio straniero della R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli.

arguti. Vi ricordo quel quadro, che avrete visto inciso, rappresentante *Les amusements d'un prince*. È un infante di Spagna, che, carpone sui ricchi tappeti della gran sala di ricevimento, si trastulla a colpire, con grosse palle, un esercito di soldati di piombo, che vanno in pezzi, fra le acclamazioni dei cortigiani.

Ma anche questi valorosissimi artisti, che vi ho nominati, non ancora avevano raggiunto quell'alto grado di celebrità, che poco dopo raggiungeva il catalano Mariano Fortuny. Anche questi, giovanissimo, veniva in Roma, pensionato dall'Accademia di Madrid.

Dopo poco tempo della sua dimora in Roma, la fama del fenomenale ingegno di questo ragazzo catalano varcò le Alpi; e primo ad accoglierla fu un celebre negoziante di oggetti di arte, del quale vi ho parlato altra volta, il signor Goupil di Parigi, che senza indugio andò in Roma a visitare il Fortuny, nel suo misero studio fuori porta del Popolo. A lui il Goupil offrì subito quarantamila lire, con l'incarico di lavorare esclusivamente per suo conto; e, dopo pochi mesi, il Fortuny nello studio di Gérôme portava a termine a Parigi quel famoso quadro, che tutti conoscete, dal titolo *Le mariage espagnol*. Questo quadro di piccole proporzioni, dopo poche sere che venne esposto nelle vetrine del signor Goupil in piazza dell'Opera, fu acquistato da M.[me] de Cassins per la somma di settantamila lire.

La notizia della vendita di questo quadro si sparse in pochi giorni in tutto il mondo; ed in Ispagna ed in Roma queste settantamila lire fecero girare il capo a tutti gli onesti padri di famiglia, che avessero per avventura un rampollo dedicato in qualsiasi modo a disegnare o a scarabocchiare il mezz'occhio o la casa svizzera dalle litografie Julien.

Roma, in men che vel dica, fu inondata da giovani pittori spagnuoli, venuti dalla Spagna o dai suoi antichi

possedimenti dell'Isola di Cuba o del Perù. I Romani stessi non perdettero tempo ad ingrossar le falangi pittoriche degli spagnuoli; e già tutti i negozi di arte, compresi anche quelli dei salumai, esponevano, come potevano alla meglio, i parti più o meno felici della nuova schiera dei pittori, che militavano sotto la bandiera dell'arte di Mariano Fortuny. Anche a Parigi bastava dirsi un *peintre espagnol*, e la patente *du talent* era concessa senza testimonianze.

Vi è un *couplet*, assai conosciuto nel bel mondo parigino, che, nella sua comicità, descrive molto efficacemente questa invasione spagnuola. — Volete sentirlo? Eccolo:

Il y a de gens qui se disent Espagnolos,
Mais qui ne sont pas des vrais Espagnolos;
Mais nous qui sommes des vrais Espagnolos,
Nous sommes des vrais Espagnolos.

S'intende che l'entusiasmo che accendeva gli animi della gioventù, se faceva un gran numero di spostati, lasciava pure facile il campo a quelli i quali realmente avevano ingegno per l'arte. E furono ben presto noti e celebrati i nomi di Pradilla, autore dei due magnifici quadri, popolarissimi da per ogni dove, che rappresentano *Giovanna la pazza* e *La resa di Granata*; di Tusquetz, di Martin Rico, di Pio Joris, di Josè Villegas, di Domingo, di Barbudo, di Baldomero Galofre, di Attilio Simonetti, di Moreno Carbonero, di Moreno de Luna, di Garzia y Ramos, dei fratelli Bellieure; e di altri che li seguirono, fino al Sorolla ed al Zuloaga, gli ultimi della falange, che si presentano sotto nuovi indirizzi, con nuovi ideali, ma non disperdono il fondamento tipico dell'arte spagnuola, figlia di Velasquez e di Goya. E figlio di Goya e di Velasquez, nutrito dell'arte impeccabile di Meissonier ed assistito in perma-

nenza dalle Grazie latine e dalle Fate delle Mille ed una notte, era Mariano Fortuny.

Fortuny moriva in Roma giovanissimo, e moriva giovanissimo Giorgio Bizet, anche questi un figlio francese di Velasquez e di Goya, al quale i tesori dell'Alhambra ed i tesori della fantasia rossiniana non erano ignoti. Con la morte di questi due genii, si sarebbe rotto lo stampo di un'arte, che ha impresso il suo suggello indelebile in tutte le forme artistiche dello scorso secolo.

Ma è un fatto assai frequente che certi ingegni lasciano, morendo, l'erede autentico, oltre gli eredi bastardi e gli eredi di scuola.

Paolo Veronese lascia il suo erede autentico nel Tiepolo; Solimena, in Francesco de Mura; Claudio da Lorena ha un fratello, che appare nel mondo dell'arte un secolo dopo la morte di lui e si chiamà Turner; Mozart, il divino fanciullo, muore nel fiore degli anni, e lascia un erede in un altro fanciullo portentoso, che si chiama Rossini.

Costui segue l'arte di Mozart, la fonde col suo genio, vi include la nobiltà sublime dell'arte germanica; ed in pochi anni riassume due secoli di musica, lasciando all'avvenire il capolavoro nell'opera *Guglielmo Tell.*

Fortuny muore lasciando varia eredità dell'arte sua; ma lascia pure un erede autentico in Josè Villegas, il quale, anzichè rimanersene stazionario all'arte di lui, la svolge nella sua propria personalità e rompe le barriere, indirizzando la sua ultima maniera alle forme purissime della italianità quattrocentesca.

Noi potremmo ben dire del Villegas, che egli è oggi il degno rappresentante dell'arte spagnuola; e mi basta presentarvi queste tre sole fotografie, tratte da suoi dipinti, per mostrarvi quale indiscutibile valore abbia il socio corrispondente, che noi proponiamo.

La prima di queste fotografie è tratta da un quadro storico, *D. Giovanni d'Austria*, che, vincitore delle Fiandre, resta interdetto alle ingrate accoglienze che gli fa l'invidioso Filippo II.

La seconda fotografia è tratta da un suo quadro, debbo dire meraviglioso, che rappresenta la *Festa del battesimo* nella cattedrale di Burgos.

Si tratta del battesimo di un figlio del Generale, del vecchio Generale! Ecco la grossa e bruna nutrice; ecco la *madrina*, che porge il bimbo sul cuscino ricamato; ecco la signorina sorella della sposa, che sorregge il cereo benedetto. Ecco il venerando parroco, vecchio vecchio, scarno, dal ricchissimo piviale, che è intento alla cerimonia; e qui eccovi una folla di piccoli chierici, che si danno da fare con gl'incensieri e con le stoviglie e i drappi e coi cerei, per la continuazione della magnifica festa di S. E. il Generale papà, che è nel centro del quadro, contento dell'opera sua.

Dall'alto della chiesa cantano; e cantano ragazzi giulivi e alquanto impertinenti, che fanno un bel chiasso.

Ma la maldicenza si fa strada nel magnifico gruppo delle belle signore e degli eleganti ufficiali. Paroline all'orecchio, sguardi furtivi, sorrisetti maliziosi, vi dicono chiaramente che S. E. il vecchio Generale ha preso una cantonata nello sposare una giovane donnina, che gli ha regalato subito un bel figlio.

Intanto, nel fondo, fra i cancelli, vi è un diavoletto di monelli, che si arrampicano dove meglio possono per vedere il signor Generale, papà del bel fantoccio.

L'esecuzione pittorica di questo quadro portentoso è tale che afferma di quale alto valore sia il pittore, che lo ha concepito e dipinto.

La terza poi è tratta da un quadro della sua ultima maniera, in cui rappresenta una cerimonia per la festa di Pasqua in una chiesa di Firenze, e con infinita sa-

pienza profitta di questo tema per arricchirlo dei più nobili ricordi del Mantegna e del Botticelli.

Mancano le fotografie di quei grandissimi suoi quadri, opere capitali dell'ultimo suo stile, premiate in tutte le più rinomate mostre di arte moderna, che rappresentano *La festa della Dogaressa a Venezia* e *La morte del torero.*

Ma le sole tre fotografie, le quali ho avuto l'onore di mettervi innanzi, sono, come vi dicevo, più che sufficienti per mostrare quale prezioso acquisto farà la nostra Accademia nel socio corrispondente, da noi proposto nella persona del pittore signor D. José Villegas, direttore del Museo di Madrid.

VI

I PITTORI NELLA « SCUOLA DI POSILIPO » E FEDERICO CORTESE [1]

Il fulmine aveva schiantato il superbo pino, che fra gli altri signoreggiava nella masseria di Nicola, sulla tomba di Virgilio a Posilipo.

— Non lo dire a don Giacinto! — disse a suo fratello Gabriele don Consalvo Carelli. — Se don Giacinto sa che stanotte è morto il pino, *le vene nu tocco e more isso pure!* [2].

E don Giacinto Gigante pianse, pianse, quando seppe che il magnifico pino era stato divelto, pianse come se una persona cara gli fosse venuta a mancare.

È indicibile l'amore che questi artisti, così detti della « Scuola di Posilipo », portavano a tutto ciò che forniva nel paesaggio napoletano il soggetto dei loro studi, della loro produzione.

Poco tempo prima che il superbo pino fosse caduto fulminato, don Giacinto aveva eseguito un quadro commessogli da re Ferdinando, che rappresentava precisamente *Napoli vista dalla tomba di Virgilio*; ed il superbo

---

(1) Nel *Giornale d'Italia*, del 6 aprile 1913.

(2) « Gli viene un accidente, e muore anche lui ».

pino ne era il protagonista, dipinto sul davanti del quadro. Don Gabriele Smargiassi aveva fatto il *pendant* di questo quadro, raffigurando *Napoli e il Vesuvio visti dalla strada nuova di Posilipo.*

Il quadro di don Giacinto aveva avuto un successo assai superiore a quello eseguito da don Gabriele Smargiassi, e fu rimunerato anche meglio: e don Gabriele se ne dolse. Dissero le male lingue che don Gabriele « *ce l'aveva jettata* » (1) al superbo pino!

Pochi anni dopo, don Giacinto moriva in séguito ad una caduta per le scale della sua casa alla Salute.

Questi due quadri furono gli ultimi celebri dipinti della Scuola di Posilipo; e può ben dirsi che, tranne Nicola Palizzi, gli altri paesisti abbandonarono l'arte descrittiva a soggetto delle vedute di Napoli e dintorni, che questa scuola aveva portato ad un grado altissimo di perfezione.

La nuova Italia aveva allontanato molti artisti da Napoli, avidi di nuove impressioni, di nuovi orizzonti.

Roma, la divina Roma, li ospitava, e la campagna romana, nella severità della sua bellezza, attraeva i nostri più valenti giovani paesisti.

La Volpe, Vertunni, Cortese ed il Fiorelli (morto giovanissimo) si stabilirono in Roma.

Il paesaggio storico passava di moda, e gli ultimi quadri di questo tipo furono il *Buonconte da Montefeltro* dello Smargiassi, *Il Caino* del Fergola, *La Pia de' Tolomei* del Vertunni e *La voce nel deserto* di Cavrillo.

Nicola Palizzi eseguiva quel mirabile quadro di grandi proporzioni *Dopo l'uragano*, che dal soggetto storico passava nel campo del poema, tutto improntato dal sentimento della natura.

---

(1) Aveva colpito di iettatura.

Federico Cortese, nato in Napoli nel 1829, si trovò pittore proprio quando la scuola di Filippo Palizzi e di Domenico Morelli era nel più vivo movimento. Era stato allievo del Fergola. Ma la sua svelta e poetica intelligenza si ribellò presto a quella scuola, dove ancora non era penetrato il raggio delle nuove visioni pittoriche, ed egli dal Fergola passò alla scuola dello Smargiassi, che già rappresentava un progresso sulla scuola di Fergola.

Di distintissima ed agiata famiglia — suo padre, Luca, consigliere di Prefettura di Finanze; sua madre, Rosa Papa, anch'essa di ottima famiglia napoletana; suo fratello, Paolo, ministro di grazia e giustizia; tutti, infine, di sua famiglia, persone ragguardevoli — ebbe una educazione signorile e non gli mancò una coltura non comune.

I progressi di questo giovane artista erano rapidissimi, e lo Smargiassi volle che studiasse, oltre il paesaggio, anche la figura. Così, senza indugio, lo presentò al Morelli.

Era il momento in cui ferveva la lotta fra l'accademia e gl'innovatori; erano due potenze a fronte, valori indiscutibili nell'uno e dall'altro campo. Se da una parte il genio di Domenico Morelli e la scienza di Filippo Palizzi s'imponevano, dall'altra la figura del *Michelangelo* nel sipario del San Carlo, il *Sant'Agostino* ed il *San Carlo Borromeo* di Giuseppe Mancinelli ed i cartoni di Michele de Napoli, erano tali esempi di magnificenza pittorica, tali esempi di rispetto alle arti del disegno, che non era facile vincere la battaglia.

I giovani disputavano se andare a scuola da Mancinelli o da Morelli. La « lacca bruciata » nelle carnagioni però non persuadeva più, e si discuteva seriamente sulle funzioni traditrici della « terra di Siena bruciata »; altri inneggiavano al « nero di avorio », come solo espediente per solidificare le tinte; altri volevano non la distruzione

dei colori, ma il colore distrutto. Un vero accapigliarsi fra quelli che frequentavano le scuole dell'Istituto di Belle Arti ed i neofiti! Ma la giubba e le calze del paggio nel quadro del *Conte Lara* di Morelli fecero andare in estasi rivoluzionaria tutta la schiera dei giovani artisti; e non si ebbe pace finchè nell'Istituto di Belle Arti non si ottenne il modello con un costume simile a quello del paggio del *Conte Lara*.

Il fascino di quel « celeste pallido » della giubba del paggio e le calze color di « rosa scolorito », il nero del mantello del conte e la sua giubba « lacca porpora », ed il tutto sul fondo in « oro vecchio », e quella testa giovane, bella e nell'istesso tempo smunta, scolorata, pensosa, sentimentale, quasi verdina, del paggio, risplendente nel buio di quell'ambiente, tutto dedicato alla meditazione della morte; questo insieme misterioso, romantico, poetico, armonico sedusse sino al delirio, non solo i neofiti, ma anche i giovani dell'Istituto. Tutti quanti non facevano che dipingere paggi con corpetto celeste!

Ma il modello, che indossava il costume del paggio, era un bel giovanotto popolano con le guancie paffute e rosse, e certi capelli neri e ricci da fare invidia al più bel cane barbone; ed il costume, sebbene di buona stoffa, era nuovo; e queste poco utili combinazioni avevano ridotto il paggio poetico del conte Lara alla più vile delle comparse da teatro di terz'ordine.

Si consumavano molte vescichette di « Lunder-grün » e di « Garanza Rosa », e si facevano pitture orribili, specialmente poi quando si voleva ridurre la testa rubizza del modello a quella pallida e sentimentale della « signora », paggio del conte.

Finalmente, un bel giorno, il Mancinelli, che era il professore di pittura, stanco di vedere queste nostre orrende pitture, ci fece una bella rimenata:

— Ma che credete d'imitare Morelli, facendo questi sgorbi? — E fece togliere il modello del paggio e ci rimise a dipingere la solita testa di vecchio.

Le armonie della nuova orchestra avevano vinto!

Federico Cortese prese in fitto uno studio accanto a quello di Morelli, e ben presto il suo facile ed acuto ingegno diede prove non dubbie del suo progresso. Eseguì due ovali per commissione, due paesaggi romantici con molte piccole figure, che parvero uscire dalla mano del mago Morelli: due ovali pieni di colore e di luce e dalla tecnica ricca e graziosamente sprezzante. Questi due dipinti ebbero molto successo, ed il nome di Federico Cortese prese posto fra quelli più vividi della nuova scuola.

Però nella mente del giovane Cortese l'idea di vedere Roma era costante; ed un bel giorno egli lasciò lo studio di Morelli e partì.

Fu dunque nel 1854 che il Cortese si stabilì in Roma, in un bellissimo studio in via Margutta, la via consacrata agli studi dei pittori.

E colà, con Vertunni, La Volpe, Fiorelli e Bernardo Celentano, si distinse un bel nucleo di pittori napoletani.

E nessuno meglio di Achille Vertunni e di Federico Cortese illustrarono coi loro quadri la Campagna romana.

I quadri di questi due artisti erano attesi, da noi giovani, nelle esposizioni, come fonti di nuove ispirazioni, di nuovi insegnamenti.

Ricordo benissimo i quadri, che il Cortese inviava da Roma alle nostre esposizioni, e ricordo principalmente quello di grandi dimensioni: *Un paesaggio sulla via dell'Ariccia*. Paesaggio dall'effetto mite, dalle forme svelte e graziose, pieno di luce, e nell'istesso tempo calmo, serio, deliziosamente composto. Fu quello un quadro che ebbe molti e molti ammiratori, e fu acqui-

stato dallo Stato. Ricordo pure il quadro che possedeva il Vonwiller, *Il lago di Nemi*, anche questo così dolce di colore e così caratteristico nelle sue linee e nel suo effetto totale. E poi ricordo moltissime piccole tele del Cortese, tutte ispirate dalla Campagna romana: piccole tele seducenti per motivi inaspettati, per note preziose di colore, per figurine ed animali schizzati e messi bene al posto con grazia e sapienza. E non mancai di seguire la produzione del Cortese anche dopo la sua dimora a Parigi.

La riputazione dei paesisti di Francia, di Germania e d'Inghilterra era oramai troppo nota, per non decidere un artista a varcare il Moncenisio.

È vero che il Cortese già in Roma aveva conosciuti parecchi di quei celebri artisti, ed aveva pure visto le loro opere, che spesso erano eseguite in Roma e delle quali il Cortese aveva fatto buon nutrimento al suo spirito, senza perdere la sua personalità ma vantaggiandosi con acume delle squisitezze dell'arte estera.

Ingegno pronto ed assimilatore, non poteva che perfezionarsi viaggiando il mondo dell'arte; e potremmo ben dire che la pittura del Cortese, per tutte queste qualità associate ed acquisite con l'esperienza e l'amore per il bello, ha un carattere del tutto diverso dalla pittura di paesaggio, che si era fatta e si faceva in Napoli.

Egli, nel suo studio al Vomero, non si occupava che a dipingere. Le tele che lascia compiute ed incompiute sono innumerevoli; e ve ne sono d'interessantissime, nelle quali si succedono motivi ed effetti, così dei ricordi di Roma come dei ricordi di Napoli e suoi dintorni.

Ammalato da qualche mese, non presagiva affatto la sua fine ed aspettava da una settimana all'altra di ritornare nel suo studio per compiere questo o quell'altro quadro. Intanto, in letto disegnava e faceva progetti per nuovi quadri. Nato pittore, muore pittore ad 84 anni.

Non così suo figlio Eduardo, che, nato anche esso con indiscutibile talento artistico e avendo eseguito pregevoli dipinti, oggi invece, residente a Buenos-Ayres, è divenuto celebre ingegnere e costruttore, nella più ampia significazione; l'altro suo figlio, Luca, è ingegnere capo del Genio civile di Napoli.

Federico Cortese lascia un vuoto, che, specialmente a noi anziani, reca una profonda tristezza: la perdita dei maestri è grave, come la perdita delle persone più care di famiglia. Egli va a raggiungere uno dei nostri più grandi maestri, Domenico Morelli. Essi si amavano molto, e son certo che gli darà notizie nostre e gli dirà che cosa si fa e che cosa si dice in arte. Sarà un bel dialogo! Egli rivedrà D. Filippo Palizzi, che D. Consalvo Carelli, con quello spirito irrefrenabile tutto di sua proprietà, chiamava il « re degli animali ». E rivedrà don Giacinto Gigante, che chi sa se non piange ancora il pino fulminato di Posilipo. Essi parlano intanto che io scrivo, e li vedo innanzi a me, come se fossero vivi; ed io penso con rammarico che noi, più vecchi o più giovani, avremmo potuto tanto apprendere dalla loro voce e dalle loro opere; ed invece (parlo almeno per conto mio) abbiamo appreso così poco! Veramente non per nostra colpa, ma semplicemente per deficienza di talento.

Ah! *si jeunesse savait!.....*

VII

RICORDI

(dal mio taccuino) (1)

All'ill.mo signor barone di Münchhausen,

A voi, che tante volte mi avete assicurato di non sapere una parola d'italiano, dedico questa mia conferenza, in attestato di stima e di affetto.

E. Dalbono.

Malgrado tutta la noncuranza che si ha a trent'anni per le piccole infermità, pure un foruncolo, venuto fuori sulla mia mano destra, fra il pollice e l'indice, che m'impediva di lavorare e mi dava un po' di febbre e parecchio dolore, cominciava a farmi impensierire.

Passata una pessima notte e facendosi quella papula sempre più arrabbiata, pensai di farmi osservare dal medico, dal mio medico, che abitava alla salita di Montecalvario. Io invece abitavo alla Torretta, n. 113.

Mi vestii, non senza grave fastidio, ed uscii.

---

(1) Conferenza letta nell'Istituto educativo industriale-commerciale di Napoli, il 30 maggio 1903.

A un tratto, per la via, incontro il colonnello Enrico Pianell, mio largo parente, il quale, vedendomi con la mano fasciata, mi domandò subito:

— Che c'è? Ti sei fatto male?

— Ma che! Una bagattella! Un foruncolo.

— Lasciami vedere — soggiunse.

Ed io, facendoci entrambi presso la Villa reale, tolsi la benda mostrandogli la mano.

— Magnifico! — disse il colonnello. — Hai un foruncolo *monstre*!

Mi avvidi che il colonnello non era punto contento di quel foruncolo *monstre*.

Egli soggiunse immediatamente:

— Fatti vedere da un medico.

— Precisamente dal medico vado, perchè questa bagattella non mi fa lavorare, e stanotte non mi ha fatto dormire.

Ed egli riprese a dire:

— Ora, senti, vieni con me; io devo andare da don Ferdinando Palasciano verso le due, perchè oggi ricorre il suo onomastico. Invece ci vado più presto, ci vado ora e ti conduco da lui. Tu già lo conosci, egli sarà assai lieto di rivederti; tu sai quanto vuol bene agli artisti.

Ci mettemmo in una carrozzella, e presto fummo di rimpetto ai Cavalli di bronzo a S. Carlo, n. 64, dove abitava il prof. Palasciano, al primo piano.

Questa premura del colonnello, il nome di Palasciano ed il dolore alla mano, che cresceva sempre, mi facevano un effetto assai poco rassicurante.

Fu allo scendere dalla carrozzella che il colonnello, vedendomi impallidito, mi domandò:

— Che ti senti male? Hai paura? — E poi, dopo breve pausa, soggiunse: — Andiamo, andiamo allegramente! Questo e niente è lo stesso.

Salimmo le scale; due camerieri erano sull'uscio, ed uno di questi ci annunziò subito.

Vi era molta gente; ma non erano ammalati, che chiedevano di consultare il celebre prof. Palasciano; quelle persone erano tutte (come si suol dire) pezzi grossi, che andavano dal professore a felicitarlo pel giorno del suo nome, ed altri ancora ne venivano, ed era un grande stringersi di mani, un grande inchinarsi, sorridere e complimentarsi a vicenda.

Il colonnello Pianell si era mescolato fra quelle persone e mi lasciò da parte.

Io sedetti su di un divano nell'ombra, aspettando che quelle persone si allontanassero, almeno per pochi minuti, e mi lasciassero sapere, finalmente, quale fosse la mia sorte.

Era già l'una. Era già un'ora, che io aspettava: che io aspettava, soffrendo le pene dell'inferno!

Finalmente diedi una tirata al soprabito del colonnello, facendogli un gesto impaziente, al quale egli rispose con un altro molto calmo, significandomi di attendere ancora un poco.

Intanto, arrivava altra gente, arrivavano grossi mazzi di fiori che il cameriere cercava di collocare alla meglio nelle due anticamere che precedevano la stanza da studio in cui il professore riceveva.

Quasi tutti però erano in piedi, pochi seduti, e credo per una ragione molto naturale. Là, in quelle stanze, le sedie libere erano assai poche: sedie, poltrone, divani erano ingombri di libri, di giornali, di lettere e di tante cose diverse, sicchè il sedersi non era facile. Per grazia del cielo, molte di quelle persone presero commiato e ne rimasero poche, che ragionavano fra loro calorosamente.

Il colonnello senza indugio mi condusse innanzi al prof. Palasciano.

— Oh caro Dalbono!... caro Dalbono! — disse il professore, — finalmente ti fai vivo! Tu sai quanto ti voglio bene, e non mi vieni mai a vedere! Che fai? Fai sempre belle cose? E Morelli, dimmi, che fa? Ha finito quel quadro con quel trovatore, che suona quella enorme teorba in un convento di monache? Ma che idea originale! E Tofano, il caro Tofano, lo vedi? Digli che io lo ringrazio assai. Vedi che magnifici fiori mi ha mandati!

E mi additò un grosso *bouquet*, che stava su di un divano, messo provvisoriamente fra due soprabiti del professore per mancanza di posto.

— Digli tante belle cose da parte mia! E tu non mi fai vedere mai niente? Lavori sempre per quel famoso negoziante di Parigi, Goupil? E ti paga bene? Quei signori apprezzano l'arte! E poi l'arte italiana! E quella delle provincie meridionali! Che talenti! Che grandi ingegni che ci sono qui! Noi, caro Dalbono, siamo stati sempre tali. La nostra patria è grande e dobbiamo renderla sempre più grande col nostro lavoro! con le nostre opere! col nostro...

E qui altra gente arriva:

— L'onorevole X — il marchese di B. — Il conte N. — annunziava il cameriere. Ed altri ancora venivano, un dopo l'altro, a felicitare il nostro illustre prof. Palasciano.

Io, morto dall'ansia di sapere quale dovesse essere la mia sorte, non ne potevo più, e pregavo tutti i santi del paradiso, perchè avessero dato un momento di tregua al caro professore per deciderlo ad osservare la mia mano.

Finalmente, il colonnello si avvicinò al Palasciano e gli disse qualche parola all'orecchio; dopo di che, il Palasciano senza indugio, afferrandomi quasi bruscamente pel polso, mi tolse la fasciatura e guardò più volte, or più vicino ora più lontano, il grosso foruncolo, che aveva in quelle poche ore fatto rapidi progressi.

— Senti, — mi disse, — domani prima delle nove, trovati qua; ma bada, prima delle nove.

— Professore, — io interruppi — ma ditemi, ditemi almeno se è una cosa grave!

— No, — mi rispose, — no; è una cosa da niente; però domani prima delle nove, trovati qui senza meno. Addio.

E qui il colonnello mi ripetè lo stesso e rimase col Palasciano, mentre io ritornava a casa assai poco rassicurato da quella visita.

Passai una notte infernale! Quella piccola papula aveva gonfiato la mano e parte del braccio.

Il dolore era insopportabile e la febbre compiva il mio stato di angoscia.

Alle otto e mezzo io era dal Palasciano, il quale, appena mi vide, mi disse: — Bravo! — E subito mi condusse presso il balcone, inforcò gli occhiali e soggiunse:

— Aspetta un momento, quando cerco una cosa. — E si mise a frugare su di una tavola, forse scrivania, che era nel centro della stanza, piena zeppa di giornali, di ferri chirurgici, di stracci, di piccole fiale, di qualche *bibelot*, e di tutto un pandemonio di cose diverse, che, si vedeva bene, stavano in quel disordine da parecchio tempo; e tutta quella bellissima camera, che, con due grandi balconi, dava sui Giardini reali, era in uno stato di disordine persistente, poichè la polvere (si vedeva) non ne era stata spazzata da un pezzo.

Nessuna sedia libera, poichè tutte servivano a reggere fasci di lettere, di stampati, di giornali; ed i divani e le sedie poltrone erano ingombri di sacchi da notte di diverse dimensioni, piccole valige, abiti e soprabiti di varie forme e di varie stagioni: da quelli leggieri estivi a quello foderato di pelliccia e guarnito di lacci e bottoni alla russa; berretti da viaggio, *plaids*, *nécessaires*,

ombrelli, bastoni, cavastivali e, per terra sul tappeto, grossi stivaloni, un magnifico scaldino coverto da un ricamo a mano bellissimo, un paio di pantofole ed una scatola di *revolvers* inglesi. Nè le altre due anticamere erano molto più ordinate di questa stanza da studio, dalla quale si vedevano altre stanze, come quella da pranzo, in cui era pronta, già da un pezzo, la colazione, e dal lato opposto a questa, una porta chiusa sormontata da un finestrino a lastre opache. Nè solamente le tavole e le sedie erano ingombre; ma pure sulle mensole e sulle cornici dei quadri antichi e moderni si vedevano ficcati biglietti da visita, inviti, buste e piccole bottiglie di ogni colore, di ogni forma.

Intanto, ecco che un cameriere, sulla soglia della porta, dice che la contessa C. attende il professore dopo le tre a casa.

Eccone subito un altro che viene a ricordargli che la colazione è pronta da un pezzo e a domandargli a quale ora si debba mettere in ordine il *coupè*. Il professore non risponde: egli continua a frugare e a cercare qualche cosa.

Ed io attendevo là, vicino alle vetrate del balcone, e vedevo che egli si irritava di quel disordine, che non gli faceva trovare ciò che cercava, e che egli aumentava cercando e rovistando febbrilmente ed accumulando in un punto oggetti, che poi rimetteva, sempre febbrilmente, alla rinfusa su altri oggetti, e parlando da solo e disperandosi e dicendo poi finalmente ad alta voce:

— Qui, per Dio, non c'è più verso di trovar niente al posto, qui non c'è più tempo di vivere, non di dormire, non di mangiare!... Niente!... più niente!

— Professore! — diss'io timidamente! — Quanto sono dolente che per causa mia, voi dobbiate disturbarvi tanto!

— Che! che! figlio mio. Non sei tu! non sei tu!...

— E che cosa è dunque? — io ripresi timidamente. Ed egli rispose:

— È il treno che parte! È l'esecrabile diretto delle 11 e 40.

— Ah! voi dunque, voi dovete partire?

— Partire sempre, figlio mio!

— E per dove?

— Ma come? Non sai che io sono deputato al Parlamento?

— Ah...! ora capisco la vostra ansia febbrile! Che peccato!... Voi, che avreste bisogno di tuttta la calma e l'ordine possibile, dovete fare questa vita da cane! Ma perchè, perchè avete accettato tale incarico? Gli uomini come voi, che hanno già tanto da fare e sono, precisamente come voi siete, benefattori dell'umanità soffe-rente, e il cui tempo è tanto prezioso per la vita di tanta gente che soffre, a me pare che non potrebbero, non dovrebbero per nessuna altra cosa distrarsi dalla loro principale missione.

— Ma che missione! che umanità sofferente mi vai contando! Tutto ciò non è niente di fronte ai bisogni della patria! La patria! Tu capisci che noi, prima di tutto, siamo italiani, e l'indipendenza della nostra patria l'abbiamo conquistata col sangue, capisci, col sangue! Ora l'Italia, questa divina Italia noi dobbiamo servirla; e tutte le nostre forze debbono essere rivolte ad un solo scopo: quello di renderla grande e forte!

E, ciò dicendo, alzava la voce, il suo volto si coloriva, i suoi occhi scintillavano e, continuando a frugare da per tutto, continuava a dire:

— Non credere, sai, non credere che tutti i deputati sieno veri patriotti, pronti a sacrificarsi per il bene della patria comune. Sai quanti vanno al Parlamento per interessi personali, per misere vanità o per mangiare la *volaille à la suprême* in piazza Colonna! Quelli, sui quali si può contare, sono pochi e bisogna che questi pochi si sacrifichino al benessere della patria e che...

— E che — io interruppi, — caro professore, scusate se io v'interrompo; ma voi, mi pare, date già alla patria un grande contributo. Voi membro dell'Accademia di Francia; voi, il primo in Europa che nella clinica di Parigi avete operato il miracolo di raddrizzare le gambe allo storpio, spezzandole prima e poi rimettendole al posto, fra gli applausi e le meraviglie di quei sommi maestri; voi, che, dove più ferveva la mischia, avete operato prodigi curando i feriti; ed un giorno memorabile là ai Ponti della Valle, mentre dall'alto d'una rupe la madre vostra diletta sventolava il vessillo tricolore preconizzando la vittoria, voi stesso ferito e grondante sangue, avete continuato un'operazione gravissima salvando dalla morte non solo il soldato, ma pure il suo buon cavallo; voi, che prodigavate la benefica opera vostra non solo a' seguaci di Garibaldi, ma anche ai nemici, poichè i feriti, qualunque essi fossero, vi appartenevano; voi, che avete proclamata e fatta accettare la legge sulla neutralità dei feriti sul campo di battaglia; voi che ogni giorno inventate modi ed istrumenti per procedere ad operazioni mai finora tentate e da voi risolute prodigiosamente; voi che da lungi avete divinato (con stupore dei più celebri cerusici del mondo) che il proiettile era nel piede di Garibaldi; voi, mi pare, non potete, non dovete togliere alla scienza, all'umanità, alla patria istessa il vostro benefico, enorme sussidio!

— Tu bestemmi! Ed un artista non deve parlare così! Tu non sai quanto abbiamo congiurato per la salvezza di questa santa Italia! Tu non sai quanto sangue ho visto scorrere e quanti martirii si sono sofferti per questa santa causa...

E qui era tanta la veemenza del dire, che il professore diveniva rauco, i suoi piccoli occhi si erano iniettati di sangue, il volto s'infiammava sempre più e a me pareva che quella eccitazione, quell'entusiasmo potessero

finire in una sincope. Ma egli, senza un momento di riposo, continuava sempre sull'istesso tono:

— Tu sai che l'emigrazione comincia ad essere un affare molto serio.

— Scusate, — io interruppi, — scusate, professore: che significa emigrazione?

— Ma come! Non sai l'emigrazione! Non sai che vi sono paesi delle nostre provincie, che rimangono senza braccia per coltivare la terra?

— Veramente! E perchè?

— Perchè la gravezza delle imposte rende impossibile ai padroni ed ai contadini di tirare innanzi la vita, e questi emigrano in cerca di lavoro e di pane, e se, Dio guardi, continuasse così, vedresti molti paesi o nell'estrema miseria, o del tutto abbandonati.

— Ma questo sarà uno spettacolo magnifico! — io risposi; — poichè, caro professore, immagino come diventeranno pittoreschi questi paesi abbandonati, quando le esecrabili mani dell'uomo li avranno lasciati in pace! Io immagino quale vegetazione splendida, spontanea, sorgerà in quelle terre! Quali alberi magnifici svolgeranno le loro forme nobilissime, senza che il vile coltello dell'agricoltore ne deturpi le bellezze! E poi, tutte quelle case vuote, cadenti, con le erbe che cresceranno a loro comodo profumando l'aria con i fiori più fulgidi e più strani, tutta una flora spontanea, che non sarà strappata o innestata o seviziata a benefizio di quegli straccioni mercanti... E poi, caro professore, non è meglio che tutta quella gente zotica, vile, astuta, cretina, feroce, buona soltanto ad insidiare vigliaccamente la vita degli uccelli, non è meglio che vada al diavolo...

— Bestia, sta zitto, tu non sai quello che dici! Tu sei matto, e ti prego tacere! Io non voglio sentire queste corbellerie!

E, ciò dicendo, tanto s'irritava il Professore che io dovetti subito aggiungere:

— Scusatemi, in nome di Dio, scusatemi; ma io ho la febbre, una febbre sorda che mi dà una pena incredibile. E poi, per carità, datemi un rimedio per questa mia mano; poichè io non valgo a più sopportare questo dolore atroce, spasmodico, che mi prende dalla punta delle dita sino alla spalla, senza lasciarmi un istante di pace. Io sono tutt'altro che un eroe, io sono una vile creatura, e non m'importa niente che crolli l'universo, purchè io non soffra più questo spasimo!

— Povero Dalbono! Hai ragione, hai ragione!... Tu soffri, ora me ne accorgo! Povero Dalbono!... Eccomi, sono tutto per te e per la tua povera mano!

E con la più grande furia ritornò al tavolo a cercare buttando qua e là roba che vi era sopra; e finalmente, come colto da una improvvisa ispirazione, corse al grosso soprabito foderato di pelliccia e ne cavò dalla tasca di petto un astuccio di piccoli ferri chirurgici, tra i quali con molta calma scelse uno e, dopo averlo guardato e riguardato, si avvicinò a me.

— Chiudi la mano — mi disse; — e tienila ferma, poggiata sulla mia; fermo, sai, se no, ti faccio male... non guardare la mano, guarda invece i Cavalli di bronzo.

E dopo, in men che io non lo dica, diede un taglio in croce sulla papula, e mi fece veder le stelle, anzichè i Cavalli di bronzo, che luccicavano al sole splendente di agosto!...

— Bravo! — disse il professore — Bravo; ancora un poco e tutto sarà fatto.

Però, vedendomi mutar colore, buttò in terra un grosso pacco di libri e giornali, che erano su di una sedia, e mi fece sedere.

Io svenni, e, quando rinvenni, trovai la mia mano fasciata ed il professore, che, sorridendo mi spruzzava ancora dell'acqua fresca sul viso.

— Va bene, va bene, fra un'oretta ti sentirai molto meglio. Queste son cose da nulla! Ora sei salvo!

— Dunque, professore, non era un cosa da nulla?

— Sì... sì... da nulla — egli riprese a dire. — Però, ieri, quella papula non mi piaceva, mi aveva l'aria di una pustola maligna...

— E allora?

— Allora — egli soggiunse, — se non si arriva in tempo col ferro e col fuoco...

— Ebbene, che può avvenire?

— La morte!

— Grazie, professore — risposi allegramente, sentendomi intanto gelare il sangue.

— Eccellenza, la carrozza è pronta — disse il cameriere, — e la duchessa vi ha lasciato questo biglietto.

— Va bene, — osservò il professore; poi, voltosi a me che era rimasto seduto, mi disse: — Aspettami che scendo a Chiaia con la carrozza e ti accompagno a casa; ti dirò come devi curare la mano sino a mercoledì... mercoledì alle nove, ora in cui ritornerai da me. Stasera alle undici e 40 vado a Roma e sarò qui di ritorno alle undici di posdomani.

Poco dopo, eravamo in *coupé* per la via di Chiaia.

Mercoledì alle nove tornai dal prof. Palasciano; però, con mio sommo dispiacere, il portinaio mi disse:

— Il professore non è ritornato stanotte; si aspetta a momenti. La carrozza, vedete, è sempre in ordine e ritorna alla ferrovia alle dodici.

Mentre il portinaio mi forniva queste notizie, arrivavano altre persone a domandare del professore e se ne andavano, quasi bestemmiando, o rimanevano ad aspettare come me, in cortile sino all'una inutilmente.

E per due giorni ancora il professore non ritornò,

ed il viavai delle persone cresceva, e cresceva il loro corruccio, la loro impazienza.

Finalmente, il sabato alle nove trovo il caro professore; ma con lui erano già parecchie persone.

Attendevo pazientemente nell'anticamera e sentivo che quelle persone parlavano ad alta voce; parlavano di politica, di disordini in Parlamento... il macinato, il trattato di commercio con la Francia, la Tunisia, i Krumiri ed altre cose, delle quali io non capiva niente; ma quelli che ne ragionavano, se ne dovevano intendere, perchè pareva che da un momento all'altro venissero alle mani! tanto alterato era il tuono della loro voce.

Però questo discutere fu interrotto dalla venuta di due signore forestiere, che, annunziate dal cameriere, passarono subito nello studio del professore; e quelle persone, che vi erano, andarono via.

Quelle signore restarono un bel pezzo, ed io sentiva di tempo in tempo lamenti, come di chi soffre qualche dolore acuto.

Dopo poco, sentii un grido che mi fece balzare dal divano, dove era seduto, e poi silenzio, silenzio, per un bel pezzo.

Domandai al cameriere che cosa era stato quel grido, e questi mi rispose sorridendo:

— Il professore, con un bottone di fuoco, ha bruciato un nervo sulla testa di una di quelle signore.

Dopo una mezz'ora, le due signore se ne andarono, ed io subito mi presentai al professore.

— Caro Dalbono! Caro Dalbono! faccio una vita che mi uccide, — mi disse appena mi vide: — non ho dormito, sono arrivato col treno delle dodici, mi sono coricato senza poter prendere sonno! Andiamo male!... Il Parlamento è una bolgia in questi giorni e pare un

manicomio! Vedi tutte queste lettere?... Sono giunte in questi due giorni di assenza. Io non so come leggerle, non ne ho il tempo. Io debbo ripartire questa sera, ed ho ammalati gravi che m'interessano in Napoli, nè posso fidarmi di altri che vada a curarli. Intanto non trovo, da stanotte che cerco, due lettere importantissime, che dovevano stare qui, qui, su questa tavola, ed io sono spossato dal lungo cercarle.

— Sentite, professore, — gli dissi, — datemi il permesso di passare qualche giorno in questo studio; voglio ordinarvi tutta questa roba in modo che voi possiate trovare tutto al posto. Vi assicuro, farò tale lavoro a meraviglia! Vedrete!

— Caro Dalbono! la tua è una buona e bella idea; ma sappi che il disordine, che tu vedi in questa stanza, è lieve cosa! Queste sono rose e fiori! Vieni con me...

E, ciò detto, mi prese risolutamente pel braccio, e, aperta quella porta che era chiusa, quella sormontata dal finestrino di lastre opache, mi vi cacciò dentro dicendomi: — Guarda!

In quella camera, abbastanza grande, vi era una montagna di lettere, di opuscoli, di giornali, che la riempivano tutta da cima a fondo, per largo e per lungo.

— Hai visto? — egli mi disse. — Ebbene, tutte queste lettere, non sono mai state aperte; questi giornali mai letti! Io non so che cosa è scritto in quelle lettere! E non lo saprò mai! Nè nessuno saprà, mai, di chi sono e che cosa esse dicano! Alla mia morte, il fuoco s'incaricherà di leggere e di saperlo!

Io era restato impietrito, sgomentato a quella vista, e fissavo lo sguardo su quella enorme massa di carte: all'aprirsi della porta, molte di quelle dolcemente sci-

volavano dall'alto della soffitta e venivano fin sotto i nostri piedi. Quando, ad un tratto, vidi apparire, negli interstizii di quei plichi, una mano, una piccola mano, scarna e bruna.

Ebbi una sensazione curiosa, vivissima, quasi di paura. Mi strinsi al professore e gli dimandai:

— Professore, guardate, guardate quella mano, che si protende fuori delle carte! Che cosa è mai?

— Per Dio, hai ragione, una piccolissima mano, è vero!

E continuando a far scivolare molte di quelle carte, e molte scostandone pian piano, cavò fuori di quelle un bellissimo pastore da presepe, dicendo:

— Finalmente ti ritrovo, canaglia!

E, tenendo il magnifico pupazzo per entro la cintola, me lo mostrò, raggiante, continuò:

— Guarda! Guarda! E dimmi, se hai mai visto un capolavoro simile!

Restammo silenziosi qualche minuto: io e lui, eravamo in ammirazione di quel pupattolo. Egli vi soffiò sopra più volte per liberarlo dalla polvere, e poi ripetette, sotto voce: — Canaglia! Canaglia!

Uscimmo da quella camera, lasciando le carte, che ancora dolcemente scivolavano.

Il professore ne rinchiuse l'uscio a chiave e ritornammo davanti il luminoso balcone dello studio. Egli, sempre col pupattolo in mano, ripeteva:

— Canaglia! Canaglia!

— Professore, ma perchè, — domandai, — voi lo chiamate canaglia? Che vi ha fatto questo pastore?

— Che mi ha fatto? — egli riprese. — Incredibile, mio caro! Incredibile! Questo pastore, io credo, che abbia il diavolo in corpo!

— Ah, ah, ah!... — mi venne da ridere.

— Non ridere, caro Dalbono, — soggiunse subito il professore. — Ora in breve ti dirò che si diverta a fare questo pupattolo, che mi ha dato non poche noie.

— Veramente?

— Sì, veramente.

— E come?

— Questo pastore è, come vedi, — disse il professore, — il *pendant* di quell'altro che è sulla mensola nell'anticamera: quella la moglie, questo il mendicante, forse suo marito.

— Sicuro, suo marito, — risposi.

— Va bene, — continuò il professore. — Ebbi questi due pastori in regalo dal celebre antiquario Di Sangro, che abitava alle Fosse del Grano, nel palazzo dove aveva una bottega di restauratore di quadri antichi quel famoso Ciappa, che tu devi ricordare.

— Sì, lo ricordo appena, questo è un affare del 1857. Ero un ragazzo, papà mi vi conduceva spesso a vedere quei bellissimi quadri antichi, che egli riduceva come se allora fossero usciti dallo studio del pittore che li aveva dipinti.

— Ebbene, in quel palazzo abitava al primo piano questo Di Sangro, un vecchietto dedito agli studi di alchimia, che faceva l'antiquario e possedeva oggetti preziosi e curiosi, che di tempo in tempo vendeva agli Inglesi per prezzi enormi. Questo Di Sangro diceva essere un discendente della casa Sangro: sai, il principe negromante, e di questo, egli diceva, avere ereditati i segreti delle scienze ignote. Era un bel matto; ma una persona assai intelligente ed avarissima. Asseriva che, nel nostro regno naturale, nessuna cosa è incorporea, ed anche lo spirito, la volontà, l'anima insomma, anche questa ha il suo corpo, mentre quei corpi che noi crediamo solidi, a cominciare dalle più alte e gagliarde

montagne, sono invece continuamente attraversati da correnti, oggi ancora imponderabili. Però se lo spirito, la volontà, l'anima, insomma, ha un corpo, questo tale corpo, noi non possiamo nè vedere nè toccare, per la buona ragione che i nostri sensi, i nostri organi sono ancora nello stato quasi bruto, quasi rudimentale. Egli aveva dunque fede sicura che la scienza avrebbe fatto, fra non molto, rapidi progressi nel regno, che oggi si chiama dell'ignoto, del soprannaturale; e tante di quelle cose, delle quali ora o si ride o che si credono opera del demonio, finirebbero con l'essere un fatto cognito a tutti. Quel vecchietto, mio caro Dalbono, era assai interessante, e la sua conversazione era piacevolissima. Aveva molto viaggiato, era stato parecchi anni in India e non gli erano ignoti i misteri dei Templi di Ellora, quelli di Siva e di Mytras, nonchè i miracoli che operavano i Fakiri. Fra gli oggetti curiosi, da lui posseduti, ricordo una specie di giocattolo assai ingegnoso. Era un grosso imbuto piantato in una grossa scatola chiusa. In questo imbuto si parlava ad alta voce, e, dopo pochi minuti, tutto ciò che vi era detto dentro veniva ripetuto esattamente dall'imbuto parlante. Così aveva tanti e tanti oggetti strani e che certo potevano impensierire, se non me, altri più creduli nelle cose soprannaturali. E questi oggetti egli serbava quasi nascosti, avendo assai paura della polizia borbonica. Io gli aveva fatta un'operazione, che per chiunque altro sarebbe stata dolorosissima e forse insopportabile. Ma questo diavolo di vecchio aveva un certo unguento. col quale si unse tutta la parte del corpo che doveva essere sottoposta all'operazione, rendendola insensibile a qualsiasi dolore. Di questo mirabile unguento volle darmene ed io ne ho usato per qualche tempo con molto successo. Quella specie di balsamo era estratta da vegetali, dei quali non ho potuto ancora rintracciare la provenienza, nè ho

potuto conoscerla dal vecchietto; egli è morto già da molti anni. Ora, come io non volli accettare danari per quella operazione, egli invece volle darmi questi due pastori bellissimi, raccomandandomi specialmente questo mendicante e assicurandomi ch'era raro, raro e forse unico; poichè non si poteva capire di quale sostanza fosse fatto. Non era nè di legno nè di creta nè di avorio nè di metallo; era invece di una sostanza rassomigliante al cautsciú senza essere affatto tale, ed il lavoro dell'artefice scompariva, sembrando più una cosa vera ridotta (chi sa come) in piccole proporzioni, anzichè un'opera fatta dalla mano dell'uomo. Non così si poteva dire del *pendant*, la povera, che si vedeva chiaramente essere una magnifica scultura in legno, fatta con quella sapienza e quella grazia che possedevano i nostri artefici del Settecento.

Il professore aveva messo il pupo sul tavolo e, mentre egli mi parlava, io lo guardavo e la mia meraviglia aumentava sempre più. Era alto circa ottanta centimetri. Rappresentava un mendicante, calvo, non vecchio ma scarno; con una mano, la sinistra, sulla gruccia e l'altra stendeva come chi voglia chiamare o indicare qualcuno. Aveva i piedi nudi e gli abiti laceri di roba vera, reale; e i calzoni corti, come i contadini del Settecento.

— Meraviglioso! — esclamai.

Ed il professore continuò:

— Portai questi pupi qui, a casa, e, comprate due mensole, ve li riposi. Avendo ben altro pel capo, non potevo certo interessarmi più di questi pupazzi. Cinque anni or sono, questo povero non fu più trovato sulla sua mensola e, per quanto lo avessi cercato, m'era stato impossibile rinvenirlo. Misi a soqquadro la casa, rimproverando i domestici; ma tutto vano: questo pa-

store era scomparso, e sono solamente due anni che, rovistando in uno stipo del quale io aveva la chiave e che stava in camera di Giuseppe, quel vecchio servo che ho tenuto con me tanto tempo, ritrovai il mio mendicante. Mi dolsi col servo, credendo che egli lo avesse chiuso in quello stipo per portarselo via a suo comodo. Il servo l'ebbe tanto a male, che il giorno dopo mi abbandonò, dicendo che non voleva più vivere in questa casa, in cui succedevano fatti così inesplicabili. Ed io perdetti il mio migliore amico! Quel servo era un tesoro per me! Basta, riposi il pastore sulla sua mensola, su cui stette tranquillo parecchi mesi, lasciandosi ammirare da tutti e sconvolgendo la testa dei nostri più provetti chimici. Da circa un anno più non lo vedeva sulla sua mensola; ho fatto ricerche per tutti gli angoli della casa. Per cagion sua ho fatto rimproveri ai servi, incolpandoli di non sapere darmene notizie. Io credo che ci deve essere qualche amico di casa che si diverta a nascondermi questo pastore per farmi dispetto o, forse, per distrarmi dalle gravi occupazioni della mia professione. Senti, caro Dalbono, io, di questi due pupi, voglio fartene un dono. A casa tua staranno meglio; sono oggetti di arte, che stanno benissimo nello studio di un artista.

— No, no, — io interruppi, — non posso accettare un dono così prezioso! Perchè volete privarvi di due capolavori?

— Fammi il favore di accettarli, non mi piace di tenerli più. Non ho il tempo nè la voglia di sorvegliare gli scherzi di qualche mio amico, col quale finirei sapendo chi fosse, con lo sdegnarmi seriamente... Dunque, prendi i due pastori, e zitto!

Non ebbi che rispondere ed avvolgendo in parecchi giornali il mendicante, per poi, un altro giorno, pren-

dere con me l'altro pupo, lo rimisi sulla tavola, aspettando che il professore fosse pronto, per scendere insieme le scale ed accompagnarlo fino al suo *coupé*.

Mentre stavamo per uscire di casa, il servo annunziò che Raffaela, la madre di Peppina, era venuta disperata, piangente, a pregare di accorrere a vedere la sua figliuola, che da due giorni soffriva orribilmente di dolori di parto. A costei il medico aveva detto trattarsi di un caso assai grave e pel quale occorreva assolutamente un operatore di prim'ordine.

— Ah! — esclamò il professore, — ci siamo. Va, — disse al servo, — corri da Nozzolillo, che venga subito e che porti la sua borsa dell'etere; digli che andiamo da Peppina, la figlia del portinaio, dalla quale siamo stati la settimana scorsa. Va, corri, fa presto.

Ciò detto, prese un sacco da notte con entro ferri chirurgici, li osservò, ve ne aggiunse altri; poi li tornò a guardare, ne nettò parecchi, e dopo si gettò su di una poltrona con la fronte fra le mani.

Si aspettava il dottore Nozzolillo; era il suo pratico. Ma ecco il servo di ritorno, che dice:

— Il prof. Nozzolillo ha la febbre a quaranta; da ieri sera non capisce quando gli si parla. La serva mi ha detto che andiate a vederlo, perchè sta male davvero.

— Va al diavolo tu e lui, — scattò il professore infuriato. — Va, corri da Luigino.

— Ma Vostra Eccellenza sa — riprese il servo — che don Luigino è partito ieri per Catania.

— Maledetto! — continuò il professore con agitazione sempre crescente; e si mise a passeggiare su e giù per la stanza come un matto. Quando, ad un tratto, mi fissa in volto e mi dice:

— *Te fide?* (1)

---

(1) «Te ne senti la forza?».

— Io?... e di che?

— Conosci il polso?

— Niente, professore.

— Va all'inferno! Stefano, — disse al servo — vieni con me, Dalbono, vieni tu pure; dopo, ti accompagno a casa. Prendi il pupazzo e andiamo.

Dopo pochi minuti, il *coupé* si fermava all'angolo di via Sergente Maggiore, e noi prendemmo a salire quella via a piedi.

Dopo un centinaio di passi, entrammo in un cortiletto, fuori del quale ci attendeva una donna anziana ed un vecchio, che piangevano dirottamente. Appena videro il prof. Palasciano gli si gettarono ai piedi, come se avessero visto Gesù Cristo!

Il professore, senza perder tempo, si avviò in fondo al cortile, ove in una piccola stanzuccia stava l'ammalata.

Ad un suo cenno, Stefano ed io girammo il piccolo lettuccio con l'ammalata, mettendola di fronte alla luce, e poi il Professore, voltosi ai due vecchi genitori, che piangevano sempre, intimò loro di lasciarci soli.

Io mi sentiva gelare il sangue; aveva una mano ancora fasciata e chi sa che cosa mi spettava di fare! Stefano era, fortunatamente, più svelto di me; capiva il professore, come si suol dire, « a volo ». Prepararono su due sedie parecchie cose a me ignote; e poi il professore mi diede una specie di berretto nero da mettere sul volto dell'ammalata; era la borsa dell'etere; e mi disse:

— Tieni sul viso dell'ammalata questa borsa e scostala di tempo in tempo onde possa respirare; e bada che ad un mio cenno devi essere lesto a toglierla. Hai capito? — Bada sai! Ora volta le spalle a me e non guardare quello che io faccio, tu non sei abituato!...

I miei nervi erano così scossi, che anche la preoccupazione di tenere la borsa dell'etere mi era grave.

Dopo poco, sentii la voce dell'ammalata, che si lamentava come in un sogno.

Era questa una impressione, per me, penosissima; furono una quindicina di minuti di orgasmo straziante.

Stefano, credo, si disimpegnava a meraviglia e lo vedevo ogni tanto prendere il polso dell'ammalata, di cui l'etere aveva soffocati i gemiti.

Ad un tratto il professore disse:

— Va bene! Togli via, togli via la borsa.

E subito tolsi via il cappuccio. Il professore continuava a lavorare; ma io non vedeva niente; però sentiva invece che fuori il cortile vi era molta, moltissima gente, che aspettava il risultato di questa operazione.

L'ammalata, svegliatasi da quel sonno letargico, cominciò a lamentarsi di nuovo.

Io mi sentiva stringere il cuore e dissi a Stefano di farmi odorar qualche cosa riconfortante.

Ma, in men che il dica, anche questa volta la mia debole fibra soggiacque alle emozioni e svenni.

Quando tornai in me, mi trovai fuori del cortile su di una sedia, sorretto da alcune donne, che mi facevano odorare dell'aceto in una grossa bottiglia; domandai subito del professore; però, riavutomi, lo vidi riuscire dalla piccola stanza dell'ammalata con Stefano e con i due vecchi, che gli baciarono le mani, invocando su lui, insieme a tutta la gente che si era accalcata nel cortile, le benedizioni del cielo; e, facendoci largo fra la folla che inondava il vicolo Sergente Maggiore, ci buttammo nel *coupé*.

— A Mergellina, da Dalbono, — disse al cocchiere il professore. E poi a me:

— Come ti senti?

— Bene — risposi. — Ma ditemi, che cosa avete fatto voi?

— Eh! figlio caro, ho fatta un'operazione di parto cesareo, che, grazie al cielo, pare mi sia andata bene: salvi la madre e il figlio! — Oh, e il pupazzo? dove sta?

— Ah!... lo terrà il cocchiere in serpe, forse temendo che potesse essere rubato.

— No!... Il cocchiere non ha preso il pupazzo, — disse il Professore; — sei tu che hai dimenticato di prenderlo e l'avrai lasciato sulla tavola, a casa.

— No, — risposi; — perchè ricordo benissimo di averlo messo qui in carrozza, nell'angolo, dietro le mie spalle.

— Tu ti devi esser confuso, — riprese il professore; — e vedrai che il pupo sta ancora sulla tavola, ove lo hai certamente lasciato. Cocchiere, ai Cavalli di bronzo prima, poi da Dalbono.

Infatti, corsi nello studio del professore ed ivi ritrovai il pastore, al posto in cui stava prima che lo avessi preso con me.

Io avevo o no preso il pupazzo? E dissi fra me: — O il pupazzo fa miracoli, o io sono impazzito!

Entrato in carrozza, il Professore si mise a ridere:

— Hai visto che lo avevi lasciato a casa! Eh! eh! voi altri artisti siete tutti matti!

Finalmente, arrivammo a Mergellina.

Io era malconcio; le emozioni di quella giornata campale mi avevano sconquassato.

Il professore se ne era accorto e, lasciandomi, mi disse:

— Povero il mio caro Dalbono! Scommetto che hai sofferto più tu, che la povera Peppina!

Lasciato il professore, fu mia prima cura di chiudere il famoso pastore in una scatola, che involsi in un grosso foglio di carta, legato ben bene; ed il tutto riposi nel mio *secrétaire*, del quale la chiave era sempre con me... e poi, nella speranza di dormire, mi gettai sul letto, più morto che vivo.

*
* *

Queste cose, che vi vado raccontando, appartengono ad un periodo di tempo non molto lontano; si tratta di un venti o venticinque anni fa.

Eppure, in così pochi anni, quante personalità scomparse, quante nuove venute sulla scena!

Il mutamento delle cose tutte che ci circondano, è enorme!

Per chi ha l'abitudine di notare, di osservare e scrivere degli appunti, e noi artisti specialmente, che siamo dediti ad una acuta, costante osservazione delle cose tutte che cadono sotto i nostri sensi, e che nei nostri innumerevoli piccoli *albums* ne fissiamo, o graficamente o con brevi note scritte, l'impressione e il ricordo, noi artisti, più che altri, siamo sensibili ai ricordi ed alle impressioni ricevute, che ritornano alla nostra memoria così vive da permetterci di fissarle su materia durevole senza perderne un battito, un soffio.

Tutto quel periodo di tempo, del quale vi parlo, fu per Napoli un periodo artisticamente ascendente.

Le esposizioni della nostra Promotrice, fiorenti e ricche!... La grande Esposizione Nazionale così ben riuscita, fatta nei magnifici locali del nostro Istituto di

Belle Arti, oggi barbaramente mutilato per dar ricovero ai Tribunali!

Questa mostra fu una delle più brillanti d'Italia e vi si rivelarono non pochi dei nostri più valorosi giovani artisti.

Fu precisamente in questa esposizione che il genio pittorico di Francesco Paolo Michetti si affermò in tutta la sua magnificenza, col quadro *La festa del Corpus Domini*. E molti grandi artisti esteri, come il Gérôme, l'Alma-Tadema, Puvis de Chavannes, Dagnan, Bouveret, Bonnat e tanti altri, venivano a Napoli a svernare; e non pochi negozianti, dei più rinomati e cospicui, venivano a spendere il loro danaro in acquisti di opere d'arte. E concertisti celebri, a cominciare dal fenomenale Rubinstein, venivano a farsi sentire. Ed il nostro pubblico, cosa che oggi sembrerà strana, accorreva a quei concerti, a quelle Esposizioni, lieto e festante di interessarsi a tanta manifestazione d'arte.

E, in tanta festa d'arte, le lettere non si facevano da parte.

E specialmente il *Piccolo*, il giornale in cui Rocco de Zerbi gettava le fondamenta d'una letteratura giornalistica viva, smagliante, efficace, pubblicava lavori di tanti felici, eccellenti scrittori. E Matilde Serao, giovanissima, vi faceva le sue prime potenti armi con gl'indimenticabili *Bozzetti napoletani*.

Ed apparvero sul nostro orizzonte molti amatori delle arti plastiche, che non solo s'interessavano idealmente di queste cose, ma vi spendevano buona parte della loro ricchezza.

De La Feld, Weemalls, Schlapfer, i Maglione, Rotondo, Berlingieri, la principessa di Sirignano ed altri molti facevano a gara, dopo i Vonwiller e i Colonna, per adornare le loro case con quanto di meglio le arti plastiche producevano in Napoli.

Anche il Carnevale era un fatto artistico; e voi ricorderete quello famoso col carro della Sirena, che era modellata da un nostro grande scultore, Vincenzo Gemito; e ricorderete quello col castello incantato in piazza Plebiscito, dove signori ed artisti dei più rinomati fecero a gara per prender parte ad uno spettacolo tutto nuovo per Napoli.

Nè solamente le arti plastiche erano vivificate e protette; ma pure la musica ebbe un bel gruppo di amatori, che fondarono quella Società del quartetto, in cui il nostro Martucci, con la sua magica bacchetta, rievocava i prodigi di Mozart, Beethoven, Wagner.

Già Beniamino Cesi con le sue tornate musicali e coi suoi innumerevoli allievi, fra i quali molti divennero ben presto veri maestri, ci faceva udire e gustare musica preziosa, da noi sin allora o poco conosciuta o del tutto ignorata; e così Costantino Palumbo, il Rendano, e poi tanti altri valorosissimi, che vennero dopo questi elettissimi man mano formandosi.

Don Paolo Rotondo, due volte per settimana, riuniva in casa sua quanto meglio vi fosse fra i cultori degli istrumenti ad arco, e ci faceva udire i quartetti, i trii di Haydn, di Mozart, di Beethoven, di Schumann.

Gli esecutori erano nientemeno che Bottesini, Braga, Rotondo, Zingaropoli, Boubée, Maglione, De Filippis e Pinto.

Pinto, il vecchio Pinto, il violino della voce umana, quell'indimenticabile Pinto, pel quale, quando Verdi venne a concertare la sua *Aida* a S. Carlo e sentì in orchestra la voce che usciva dal violino di Pinto, lasciò il palcoscenico e si precipitò in orchestra, con gli occhi umidi di pianto, e abbracciò commosso il nostro Pinto e gli disse parole di entusiasmo e di affetto.

Pinto sonava il violino, come una vecchia nonna fa la calza; le più gravi difficoltà erano superate da lui senza nessuno sforzo.

Pino sonava dormendo! Egli in orchestra dormiva e sonava senza mancare un'entrata, senza perdere un accento.

Ricordo una sera, in casa di don Paolo Rotondo, che ad un tratto i componenti il quartetto, dovettero fermarsi di botto, mancando alcune pagine di quel quartetto, che essi seguivano.

Ma tre di essi si fermarono subito; Pinto continuava a sonare come se avesse avute sul leggío le carte che mancavano.

— Sta zitto, basta, basta, — gli disse don Paolo Rotondo; — basta, ora cambieremo numero, prenderemo invece il quartetto n. 37. Con questo qui, non possiamo andare avanti! L'edizione manca di tre pagine! Sta zitto!

E Pinto continuava a suonare, e don Paolo e gli altri irritati lo tirano bruscamente per l'abito e...

Quale fu la loro meraviglia?... Pinto dormiva!

Pinto dormiva, dormiva e suonava, ricordando... a memoria tutte le pagine, che mancavano nel libro!...

Questi medesimi illustri professori, componenti il quartetto di casa Rotondo, si recavano in altre sere a suonare in casa Maglione, ed io spesso li seguiva, ansioso sempre di udire ed apprendere di quella sana e sapiente musica, che è così detta classica.

Era una bella sera di novembre, ed in casa Maglione vi era una tornata musicale straordinaria, poichè vi prendeva parte quella deliziosa cantatrice, che era Alice Barbi.

Si eseguivano, quella sera, trii, quartetti, quintetti, settimini di Mozart, di Haydn, di Beethoven, di Schu-

mann e fra questi pezzi qualche preziosa aria italiana dei maestri del Settecento, che la Barbi diceva a meraviglia!

Per quanto si possa essere ammiratori ossequenti di quella musica istrumentale, pure quei trii e quei quartetti, che sono in verità tanta parte integrante, fondamentale del comporre, quelle composizioni, il più delle volte non rispondono che alla sola parte educativa dell'arte, ed il maestro sembra non voglia mai oltrepassare i limiti di quelle regole per lasciarsi trasportare liberamente nei regni del sentimento e della fantasia.

Onde accade che anche l'ossequente amatore spesso resti freddo, perchè, pure ammirando sempre il lavoro ornamentale, non può seguirvi nessun discorso che logicamente accenni a qualche umana passione. Ed anche quando il tema si presenta così sensibile da fare immaginare o un affetto o una visione e vi desta la speranza che il maestro, anche moralmente, abbia qualche cosa da dirvi, si rimane presto disillusi; poichè il maestro, invece, all'ottava battuta si rimette in regola e, non rinunziando ai doveri della tavola pitagorica, segue magistralmente la risoluzione algebrica del problema.

Tale è il carattere di quella musica, e tale l'amatore la rispetta. A noi profani non è dato, non è lecito che solo tacere ed ammirare.

Fu proprio per non sentire un trio dello Spohr (uno dei meno riusciti di questo maestro) che me ne andai a girare nei salotti del signor Benedetto, che erano vuoti di persone, ma pieni e ricchi di oggetti d'arte preziosissimi.

Mi fermai innanzi un gruppo di pastori da presepe. Erano alcuni scudieri a cavallo dei Re Magi, che recavano doni, armi, stoffe, vasellami ed altri oggetti.

Era un gruppo, che pareva disegnato da Aniello Falcone e colorito da Rubens.

Lo sfarzo di quelle vestimenta, il carattere di quei tipi, la verità dei movimenti rendevano quelle quattro figure di tale interesse artistico che io non poteva staccarmene, ammaliato.

Don Benedetto non aveva preso parte a quel trio che allora si eseguiva, e veniva egli pure a riposarsi in quei salotti.

Mi vide estasiato innanzi all'interessante gruppo e, sorridendo, mi disse:

— Lo sapevo che vi sareste fermato là. Tutti si arrestano estatici innanzi a questi quattro pastori. Ieri sera il duca Proto (che se ne intende) disse che non aveva mai visto un gruppo di pastori così bello!

— Splendidi, — io risposi — è vero; però, a proposito di pastori da presepe, voglio domandarvi se mai ve ne sieno capitati di quelli che non si capisce di quale sostanza sieno fatti!

— Veramente no — riprese a dire don Benedetto. — Per lo più sono o di legname o di creta, nè ve ne sono di altra materia.

— Sì, — io risposi, — caro don Benedetto, ve ne sono: poichè io ne ho uno bellissimo, che è precisamente fatto con una sostanza, della quale non si capisce niente.

— Deve essere fatto di qualche cosa, — riprese don Benedetto.

— Sì, ma di che? — io domandai.

— Mi fate venire la curiosità di vederlo — disse don Benedetto, — tanto più che ora io sono sempre in mezzo a questi pastori, ed ho acquistato un occhio finissimo, anche a indovinarne gli autori, meglio di qualunque antiquario. Verrò a vederlo...

— No, — io interruppi, — non voglio che v'incomodiate: ve lo porterò io stesso domani, se permettete,

all'ora che state in casa, da mezzodì alle tre, mi pare.

— Sta bene, da mezzodì alle tre. Che rappresenta questo pastore? — soggiunse don Benedetto.

— È un mendicante zoppo, ha la gruccia da una parte ed il braccio dritto e la mano stende come volesse indicare o chiamare qualcuno.

— A domani, dunque, — ripetè don Benedetto; e ritornò nel suo regno musicale, chiamato a far parte del settimino del Beethoven, che si era allora sul punto di eseguire.

Io rimasi a udire quel magnifico settimino in un salottino presso alla camera, dove si suonava, ed a me vicino era un bravo giovane pianista.

Le prime note del settimino del divo Beethoven erano appena enunciate dai primi violini, che quel bravo giovane maestro, urtandomi col gomito e con un'aria d'ineffabile compiacenza, mi dice:

— Sentite, sentite! Bellini!... Ah, ah, ah!

Io compresi facilmente, quanto quel bravo giovane pianista fosse felice nel dirmi quella vecchiaia di profonda conoscenza dei furti belliniani, e sul colpo gli risposi:

— Infatti, pare incredibile come questo povero spunto, figlio arcade di papà Haydn, che annunzia il settimino di Beethoven, abbia potuto servire a Bellini per costruire tutta un'opera perfetta dalla testa ai piedi, come una statua di Fidia, quale è la prece alla luna nella *Norma!* Mio egregio maestro, sono i genii quelli che si sanno servire degli spunti e che ne trovano dovunque, anche nelle screpolature delle vecchie mura, come Leonardo da Vinci, che trovò nelle crepacce di un vecchio intonaco le linee di composizione della sua famosa battaglia, la quale servì poi di spunto a tutte le battaglie sino a quelle di Rubens e di Salvator Rosa. Vi

auguro, mio buon amico, di ritrovare anche voi buoni spunti e aggiungervi il resto!

Il buon giovane rimase un poco sconcertato da quelle citazioni di Carneadi; ma io lo rimisi subito in sella, domandandogli se conoscesse le ultime composizioni per pianoforte di Kirchenbach, un nome che inventai sul momento e che, con tutte quelle consonanti, suonò grato al suo orecchio; onde egli mi rispose con dolcezza:

— Deliziose!

A me pare che sia molto dannosa per l'arte la mediocre educazione in essa, quando il sentimento individuale non ne faccia le veci.

Allora si giudica solo per l'andazzo, per la moda, nella quale non manca qualche volta d'intervenire un po' del colore politico del tempo, e, se questo è nordico, anche sulle virgiliane colline di Posillipo si veggono sorgere delle palazzine sormontate da torrioni merlati, falsificando le bugne di pietra viva e preparando, nelle connessure delle pietre, lunghe feritoie, pronte a servire alle scariche degli archibugi; e questo esternamente, mentre per garentire l'entrata degli appartamenti, non mancano certo a guardia di essi, quegli stupidi e ributtanti mostri e chimere di bronzo, così cari alle gotiche cattedrali.

Forse, per far paura alle driadi ed al buon dio Pane, che, cacciato di qua, cacciato di là, finisce sempre col ricoverarsi sotto l'alcova del padron di casa.

Ed è così che nelle regioni già deboli ed impoverite si perde anche il gusto, che costituisce l'ultimo baluardo della propria dignità, del proprio carattere.

Ed è così, che il signore, il borghese, taglia i viali di mirto, un dì ricovero delle ninfe inneggianti al sole di Grecia, e vi fa largo per allogarvi miserabili pianticelle di serra, ed una flora, inetta figlia di bastardi

connubi chimici, dei quali l'inetto e sapiente giardiniere profitta, e che impone ai suoi padroni più cretini di lui.

Ed è così che i superbi pini ove, a dispetto della invida belva umana che ne insidia la felicità, infinite famiglie di uccelli prolificano e rallegrano l'aria con i loro garruli giri e col loro instancabile gaio cinguettio, vengono tagliati per far posto ai piccoli, ai miseri abeti, parodia di quelli giganti della Foresta Nera.

Oh signori! Oh signori! vorrei per un istante, per un istante solo la penna di Gabriele D'Annunzio, il sublime cantore dei giardini e delle ville latine, dei giardini della divina Roma!

Egli solo saprebbe dirvi quel che io vorrei dirvi! Egli solo saprebbe palesarvi ciò che l'anima mia sente, e che io non ho nè la forza nè l'arte di spiegarvi!...

*
* *

Era trascorsa la mezzanotte e le dame e i cavalieri s'invitavano per le danze.

Aspettavo questo momento per andar via da casa Maglione, come si suol dire, « alla francese »; e giù per le scale in fretta.

Giunto al secondo pianerottolo, sentii che la piccola orchestra diretta da don Filippetto Troise intonava il valtzer di Strauss, *Sangue viennese*.

Parmi ancora ascoltare quelle note: quelle note effervescenti di vita e di amore, che la magìa del genio di Strauss gettava a piene mani, come una perenne pioggia di rose al mondo intero, facendone dono prezioso all'arte avvenire dal suo trono del Prater. Quelle note, col loro fascino, mi ridestarono un tumulto di affetti, un'ansia di vivere, un desiderio di felicità, una infinita tristezza.

I miei occhi s'inumidirono di pianto.

Uscii all'aperto, pioveva dirottamente, era una di quelle piogge ricche e festose che spazzano di tempo in tempo i grossi nuvoloni per lasciar vedere un ampio pezzo di cielo profondo, di blù intenso, tempestato di stelle.

Dal ponte di Chiaia, dove abitava don Benedetto Maglione, a venir giù alla Torretta, ci voleva del coraggio con quella serata.

Prevedendo la pioggia, avevo con me l'ombrello: imboccai dunque la via che menava ai Gradoni di Chiaia, per poi da Sant'Anna di Palazzo scendere a Toledo e prendere una carrozzella.

La pioggia era padrona assoluta di quelle vie deserte; ma l'aria era così respirabile, era così satura di un certo tepore autunnale che quasi il camminare sotto quella generosa pioggia mi rallegrava; e presto mi trovai al largo Sant'Anna di Palazzo.

La via era sempre deserta, i fanali si centuplicavano trionfalmente coi loro riflessi sul lastrico, che era divenuto tutto uno specchio, e una luce di rifrazioni dorate rianimava l'ambiente.

I grossi groppi di nuvole, affaccendate con le loro irrequiete creste che la luna illuminava, s'intravvedevano sulle sommità delle case.

Io, pittore, osservavo, con compiacimento immenso, tutto il movimento delle luci diverse, delle loro rifrazioni, dei loro contrasti; ed intanto camminavo lesto... quando, ad un tratto, dalla parte del Rosario di Palazzo udii una voce, come quella dei sordomuti, che fra l'e e l'o si spingeva di tempo in tempo fuori delle labbra di qualcheduno.

Mi parve sulle prime un lamento; ma poi sentii meglio, non solo, ma vidi che, da quella parte, veniva una figura a passi misurati, con un braccio e la mano

tesa, come di chi additi o chiami qualcuno, e questa figura si avvicinava sempre... Ed io, invece di sfuggirla, mi fermai e vidi che questa figura era quella di un mendicante zoppo, che aveva la gruccia a sinistra e continuava, a tempo cadenzato, col suo incedere, a dar la voce, come se avesse voluto qualche cosa da me.

Lo fissai meglio, poco curandomi dei magnifici riflessi dorati e fiammeggianti, che quella figura prendeva sotto il luccichio della pioggia e protendendo la sua ombra fin sotto i miei piedi. Lo fissai ancora...

Era un povero, e doveva essere muto. Era calvo, non vecchio ma scarno, con una mano, la sinistra, sulla gruccia e con l'altra col braccio disteso, come di chi voglia indicare qualche cosa o chiamar qualcuno.

I piedi nudi, gli abiti laceri con i calzoni corti, come i contadini del Settecento.

Mi balenò in mente il pastore, che mi aveva dato il prof. Palasciano, e ripensai in un attimo a tutto ciò che il professore aveva raccontato in proposito del pupazzo.

Il vecchio antiquario Di Sangro, le Fosse del grano, l'India, i misteri del tempio di Ellora, i Fakiri, gli spiriti, il demonio... e tutto il pandemonio di queste corbellerie, che servono ad impaurire gli sciocchi e i cretini.

Io era sempre fermo; ed il povero, sempre con la mano tesa verso di me, si era anche lui fermato.

Egli era là... e la mia non era una allucinazione!

Mi frugai nelle tasche, avevo parecchi soldi, li presi nel cavo della mano e glieli mostrai.

Il povero non si avvicinò.

Allora mi rimisi a camminare, ed egli mi seguiva a dieci passi di distanza.

Presi una busta da una lettera che avevo nella tasca di petto del mio soprabito, vi misi dentro il danaro

e, facendogli vedere l'involto bianco, gli dissi ad alta voce:

— Prendi, sono parecchi soldi, torna a casa, non ti bagnare più, o guadagni una bella bronchite.

Misi l'involto su di un pilastro, che era sull'angolo della via, e continuai a camminare per la discesa, voltandomi poi per vedere se il povero avesse preso l'involto col danaro.

Il povero non si degnò di accettare i miei soldi,

Ritornai indietro sino a metà della Piazza di Sant'Anna per vedere che era di lui; ma non vidi più nessuno.

Dove era andato? Chi lo sa! Restai fermo, ma non vidi più nulla...

La pioggia continuava con insistenza; ed in tutto questo andare e venire, mi ero bagnato da capo a piedi.

Mi rimisi a camminare, scendendo a precipizio giù pel vicolo Sergente Maggiore, dove il rumore squillante delle carrozzelle, nella strada di Toledo, risollevò il mio spirito e rimise i miei nervi, che erano abbastanza scossi. Ne presi subito una, e via alla Torretta.

La voce del povero l'avevo sempre nelle orecchie e la sua figura, a traverso il luccichio della pioggia, si era fotografata nel mio cervello e molestò non poco il mio andare per la lunga e deserta riviera di Chiaia.

Il giorno seguente ebbi subito cura di prendere la scatola, in cui era rinchiuso il pupazzo, per portarlo dal signor Maglione.

Era legata, incartata come io l'avevo già da un anno conservata nel mio *secrétaire*, del quale avevo sempre la chiave con me.

Svolsi le carte, che involgevano la cassetta, la sciolsi per prendere il pastore e rivederlo. Ma!... Il pastore più non v'era!

La cassetta era vuota, vuota, e non c'è altro da dire, era vuota!

Rubato? e da chi?... con chiave falsa!... e perchè?

— Dunque, — dissi fra me, — quel tale amico, che si diverte a fare questo scherzo, e che il Palasciano non ha mai potuto conoscere chi fosse, continua anche con me a divertirsi!

Interrogai mia moglie, interrogai le persone di casa; ma non mi seppero dir nulla in proposito.

Quale interesse potevano avere d'ingannarmi?

Pensai subito di correre dal prof. Palasciano, dirgli quanto mi accadeva e mettermi d'accordo con lui per scoprire finalmente chi poteva, con tanta astuzia, divertirsi a far sparire questo pupazzo ed a continuare così ostinatamente uno scherzo, che finiva con essere una vera impertinenza.

All'una p. m. io era nel cortile del professore. Ma, all'entrare che vi feci, il portinaio, che mi conosceva bene, cosa insolita mi disse:

— *Signurì, 'addó jate?* (1)

— Vado dal prof. Palasciano.

— *Qua' professore Palasciano? A casa è nchiusa!* (2)

— Perchè?

— *Comme? nun o' sapite!* (3)

— Che cosa?

— *Comme? Nun sapite che è già nu mese ca 'o signore nuosto, chillo bello signore nuosto, sta a pazzaria?* (4)

— Tu che diavolo dici? Non ti credo!

---

(1) « Signorino, dove andate? ».
(2) « Quale professore Palasciano chiedete? La casa è chiusa ».
(3) « Come? Non lo sapete? ».
(4) « Come? Non sapete che è già un mese, che il signore nostro, quel bel signore nostro, sta al manicomio? ».

— *Nun 'o credite! Accussì vurria esse privo 'e l'uocchie mie si nun fosse vero chello ca ve dico! Jate, jate 'ncoppa a Capemonte, addo' 'a signora!... Niente ci' a pututo! Manche 'i cure e l'affezione d'a signora soia, che chiagne notte e ghiuorno!* (1)

Quanto diceva il portinaio era la verità.

Neanche le affettuose cure della nobile consorte di lui, signora Olga di Wavilow, una signora di alti sentimenti e di grande intelligenza e che adorava il Palasciano, riuscirono a dominarne la pazzia.

Però, dopo qualche tempo, parve fosse guarito e ritornò al suo castello; ma fu breve la risurrezione. Ricadde nel suo male, e il giorno 28 novembre 1891 l'Italia perdeva uno dei suoi più degni figli. Perdeva, per sempre, Ferdinando Palasciano, genio della chirurgia, Patriotta vero e convinto, Cuore grande e generoso!

*
* *

— E il pastore?... Io so purtroppo che questa è la domanda che voi, egregi ed amabili signori e signore, volete rivolgermi.

Voi volete indubbiamente sapere che cosa avvenne del curioso pupazzo.

Ebbene, dopo la morte del Palasciano, ritrovai quel Giuseppe, il suo servo fedele, che per causa del pupo abbandonò il professore, e col suo aiuto iniziai le più insistenti ricerche, per sapere la storia vera delle sue sparizioni.

---

(1) « Non lo credete? Così vorrei esser io privo degli occhi miei se non fosse vero quello che vi dico! Andate, andate là sopra, a Capodimonte, dove abita la signora... Niente è valso! Neanche le cure e l'affetto della sua signora, che piange notte e giorno! ».

E qualche cosa ho appurato, ma niente ancora di preciso. Però non mi stanco dal continuare le mie indagini su tale proposito e vi prometto che, appena potrò almeno venire a capo di qualche possibile spiegazione, pregherò il nostro egregio Preside, signor prof. comm. Capuano, a volervi nuovamente riunire per sentire da me (se questa volta non vi siete annoiati) la vera storia di questo pupo da presepe.

VIII

QUADRI DI FIORI E FRUTTA [1]

Nei depositi del Museo abbiamo ritrovate parecchie tele degne di figurare in pinacoteca, per colmare qualche lacuna nella serie storico-cronologica della scuola napoletana: e fra le altre, quadri del Solimena, del Rossi, uno dei suoi più deliziosi scolari, del vaporoso e dolce Giacinto Diana, del Sarnelli, in bozzetti arieggianti la scuola di Coypel e Watteau, e poi parecchi di Luca Giordano, dei quali uno è veramente un capolavoro, che è già al posto e che tutti ammirano. Abbiamo trovato uno splendido quadro di Andrea di Leone, non una battaglia, ma un idilio delizioso e altrettanto potente, degno di figurare senza tema accanto alle opere di Berghem e Ruysdael. Abbiamo trovato molti piccoli quadri, così detti « soprapporte », con putti, fiori e soggetti mitologici, che tutti possono servire assai utilmente a decorare le porte delle piccole sale, come il Venturi aveva già bene accennato.

---

(1) Da una relazione sul riordinamento della pinacoteca di Napoli, letta alla R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli, nel 1906.

Finalmente, abbiamo trovato quadri di frutta e fiori del Belvedere e del Ruoppolo, che sono superiori ad ogni lode.

Questi quadri sono inni di gioia, festanti di colori e di forme.

In due di queste tele, grandissime, del Ruoppolo, sono sviscerate dalla natura le sensazioni ottiche più seducenti, e sono messi in evidenza i più reconditi misteri della luce, del colore, dell'armonia.

Il Ruoppolo e l'abate Belvedere hanno dipinto come nessun altro napoletano ha dipinto.

Gli occhi di costoro avevano una sensibilità visiva tale, che bisognerebbe ricorrere a Rubens ed a Rembrandt per trovarle riscontro. È una rivendicazione, che, son certo, sarà dal nostro illustre Corrado Ricci pienamente approvata, quella di mettere in evidenza queste due magistrali tele del Ruoppolo, che già al posto nella sala Sei-Settecento napoletana fanno andare in visibilio, anche mal ridotte come sono, gli artisti e gli amatori, specialmente di Francia e di Olanda.

È indiscutibile che a questi umili dipintori di fiori e frutta fiamminghi e napoletani si deve il risorgimento della pittura verista ed i grandi progressi dell'arte nel senso dell'osservazione del vero.

La critica ha certo fatto dei passi giganteschi nell'autenticità dei suoi giudizi. Uomini di grande valore vi s'immergono con disinteresse ed amore ammirevole; ma la critica è ancora un poco lontana dal mettere le mani nel sangue della pittura. Essa (e la cosa è naturale, perchè il cammino è lungo e difficile) è ancora dedicata all'*araldica*.

È grande il divino Beethoven; ed è utile quando la critica, a traverso le formole ed i cancelli dell'organismo della sinfonia, ci fa conoscere quello che ha voluto significare il grande maestro in queste o quelle bat-

tute o in quel movimento o in quella pausa, e vi spiega come una marcia funebre possa supporre variazioni graziose e brillanti. Tutto ciò è utile, poichè anche se alcuni non possono, per organi insufficienti, gustare e comprendere, tale lavoro critico può molto aiutare la loro relativa debolezza. Ma quanto è difficile, per la critica, analizzare o far comprendere l'umile Sebastiano Bach e l'opera sua!

Sebastiano Bach è la vita dei suoni, è l'infinito svolgersi delle armonie, come se la natura convertisse l'etere e la luce in musica.

Bach fissa, scolpisce e imprigiona sul pentagramma (ed in formole, ciò che meraviglia, scolastiche) queste parvenze di suoni, questa successione indefinita di accordi, determinandone l'essenza.

E quanto sarebbe difficile per la critica, e forse impossibile, dimostrare perchè il finale della *Norma* è un capolavoro, o nell'*Elisir*: « Adina, sentimi, te ne scongiuro », è del pari un capolavoro!

Come far comprendere anche a persone colte, ed anche qualche volta ad un musicista o ad un pittore, perchè quella o quell'altra tale opera è un capolavoro?

Mi ricordo che, un giorno, col nostro illustre defunto maestro Domenico Morelli si parlava di Madonne e se ne citavano parecchie con i loro pregi e le loro bellezze. Ma Morelli, finalmente, mi disse: — Don Eduardo, voi dovete andare a Dresda, a vedere la *Madonna di San Sisto* di Raffaello. Sono rimasto chiuso una notte nel museo di Dresda, perchè il custode non mi vide, rincantucciato com'ero a guardare quella meraviglia, e mi chiuse dentro!! Figuratevi!!!

— Ma, insomma, che c'è in questa famosa Madonna? — io domandai.

— Voi dovete andarla a vedere. È vostro dovere di andarla a vedere: avete capito?

— Ma, maestro, ditemi almeno qualche pregio. In che consiste questo capolavoro? Che cosa ha di così meraviglioso?

E Morelli mi rispose, un po' seccato:

— Niente!

IX

SUL RICOLLOCAMENTO E LA RIMOZIONE DI ALCUNI QUADRI DELLA R. PINACOTECA DI NAPOLI [1]

Un bel giorno, seppi che di punto in bianco le povere tele, da noi collocate, non stavano più tranquille al loro posto e si ricominciava da capo a muoverle. E se ne sono rimosse moltissime. Non ci fu dato indagare per quali nuovi criteri fossero fatte quelle rimozioni, per cui moltissime opere pregevoli non trovavano più posto e venivano gettate negli scarti, si disturbava l'ordine delle pareti e si scompigliava anche la parte storica, tipica e cronologica, per la quale si era tanto lavorato.

Ed ammesso pure che qualche buon consiglio fosse venuto a migliorare con alcun nuovo ritocco le sorti della nostra quadreria da parte di una autorità competente, è da notare che i buoni consigli, nelle mani di chi li sa comprendere e bene attuare, sono un tesoro, ma sono invece un vero disastro per chi non è adatto a metterli in pratica.

---

(1) Da una relazione letta alla R. Accademia il 15 febbraio 1910.

E giova anche far notare che lo smuovere un quadro dalla parete dove è collocato non è cosa facile, perchè non se ne troverà facilmente un altro da sostituirlo, il quale sia di quella medesima grandezza, di quella scuola e di quell'epoca: da questa difficoltà deriva che, per rimuovere un quadro, spesso si è costretti a rifar l'intera parete. Tale lavoro dunque esige una esperienza da non pretendersi da quelli, che, pur essendo persone colte, sono molto lontane dal saper mettere in ordine una parete di esposizione artistica; specialmente trattandosi di arte antica, si deve in tal caso rispettare non solo il valore, la luce ed il posto conveniente, ma le scuole, le date e l'importanza storica: e bisogna notare, che le mura delle sale destinate a questa od a quella scuola non sono nè elastiche nè mobili, ed è necessario molto lavorare per scegliere e disporre convenientemente tutte quelle opere che servono allo studio della storia dell'arte e nel medesimo tempo rispondono ad un insieme ricco, nobile e piacevole.

Voglio ripetervi, dunque, che, pure ammettendo che qualche amorevole consiglio fosse venuto da buone fonti all'intento di migliorare ancora con qualche lieve ritocco la nostra quadreria, da quanto si vede oggi pare che chi ha messo in pratica tali consigli sia stato guidato più dall'odio che dall'amore per quelle povere tele; anzi, non potendo e non sapendo trovar ragioni veramente giuste ed opportune per tali mutamenti, abbiamo creduto di trovarle nella simpatia o antipatia per questo o quell'altro autore.

Questa simpatia o antipatia ci pare ammessibile solo quando si tratta di adornar la propria casa con quegli oggetti che meglio ci vadano a genio. Ma la quadreria del Museo non è la casa nostra; ed io dirò, per le opere da figurare in un Museo, quello che il conte di Cavour, buon'anima, disse ad un suo dipendente, che non si

decideva a promuovere un suo valoroso impiegato sol perchè gli era antipatico. Gli disse in breve: « Mio signore, per vostra regola, gli uomini non sono nè simpatici nè antipatici, ma valgono o non valgono: avete capito? Fate il vostro dovere ».

Noi comprendiamo pure che, a parità di valore fra due opere di arte, quella che si presenta più gradevole all'occhio sia preferita; ma, badiamo bene, non per questo l'altra dovrà essere messa in abbandono. Pertanto anche questa ragione ci parve insufficiente a determinare lo scompiglio, ora avvenuto su quelle pareti. Passiamo invece subito a darvi un ragguaglio possibilmente esatto di alcuni di questi malaugurati cambiamenti.

Nella grande sala della Pittura napoletana dal Cinquecento al Seicento, troviamo che s'è mandata agli scarti la grande tavola del Curia, *La Madonna del Rosario*: un quadro magnifico e, notate bene, il solo vero esemplare che la Pinacoteca possedeva di questo maestro, che col Santafede è l'anello di congiunzione fra la pittura del Cinquecento e quella realistica del Seicento. Voi tutti sapete quale posto di onore occupi il Curia nella storia dell'arte napoletana; ed io dovrei parlarvi lungamente per dirvi quali pregi e quale senso di avvenirista lampeggi nelle sue opere. Quel quadro, piuttosto che essere messo via, avea bisogno di qualche amorevole cura, di essere liberato da certi pessimi restauri e riverniciato per ridare ad esso lo smalto, ora nascosto, della pittura cinquecentesca. Eccovi, invece, al suo posto un Luca Giordano della maniera « tira-via », di quella maniera del maestro, di cui abbondano tutte le chiese e le case dei privati. Quel quadro stava molto bene in una mezza luce, poichè se ne intenerivano le volgari asprezze e vi guadagnava la fusione dell'insieme. Ma andiamo innanzi. Troviamo alcuni quadri del Calabrese: *Il figliuol prodigo* ed il *San Nicola in gloria*, che, con quello del *Cristo ed il demo-*

nio, formavano un insieme di pitture decorative del maestro, da restare in alto, come erano state già collocate. Di queste tele, oltre che dal chiaroscuro esagerato e dalla tecnica di maniera larga, si riconosce facilmente la destinazione dal punto prospettico dell'orizzonte, che è posto al di sotto del piano dove poggiano le figure. I nuovi ordinatori, forse credendo di onorare il cavalier Calabrese, hanno messo in primo piano tali dipinti, i quali perdono tutte le loro belle qualità e lasciano vedere la rozza e frettolosa maniera con cui sono dipinti, senza godere dell'effetto dell'insieme, al quale il maestro li aveva destinati. (Si dicono nel nostro linguaggio: «pittura da vedersi dal sotto in su», e si debbono collocare in secondo piano).

Ma di questo maestro vi erano collocati, nella medesima grande parete, altri due dipinti: quadri, che noi diciamo da cavalletto, benchè di grandi dimensioni, perchè fatti da vedersi in primo piano; ed erano stati da noi così collocati e compivano con gli altri l'insieme delle opere del maestro.

Questi due ultimi quadri, uno bellissimo il *Convito di Baldassarre*, l'altro assai mediocre, ora li troviamo rimossi e sono andati in due pareti lontane sotto la sferza della luce tangente! Si sarà creduto di onorarli mettendoli a tale luce, mentre invece dove erano collocati ricevevano la luce di fronte, ossia quella che conveniva ad essi. La luce tangente è nemica delle pitture oscure, poichè l'oscurità perde ogni mistero ed ogni fusione suggestiva, ed il nero e la terra d'ombra usata dal maestro a preferenza vi si mostra con tutte le asprezze dei bianchi, oggi, per virtù del tempo, stonati. Quel povero *Convito di Baldassarre*, a quel posto, diventa il « Convito della terra d'ombra », e l'altro convito, di Assuero, vi diventa il « Convito del carbone e della pece greca »!

Io credo che, avendo fatto queste rimozioni nei giorni oscuri di questo inverno, l'inganno della luce ha dovuto molto influire su quelle persone poco pratiche della località; diversamente, certi cambiamenti di scena sarebbero troppo inesplicabili! Così troviamo maltrattata la parete di fronte all'entrata nel medesimo gran salone, dove si erano riunite le più belle opere di Luca Giordano che la quadreria possedeva. La *Madonna del baldacchino*, opera decorativa, in alto, con ai due lati due ottagoni, dei quali uno maraviglioso, arieggiante Rembrandt. In basso, la *Venere dormiente*, che rivaleggia con Rubens, e che è senza dubbio uno dei più potenti esempi di pittura magnifica della scuola napoletana. Ebbene, la *Madonna del baldacchino* è salita ancora più alto, per allogarvi di sotto il nero *Baldassarre*. I due ottagoni sono andati a spasso e la *Venere* è andata a dormire in ombra. Si vede che vi è stato un pensiero gentile del riordinatore, il quale ha voluto farla dormire senza che la luce le avesse potuto dar fastidio.

Trovo eliminata dalla quadreria buona parte rappresentante figure di donne. Trovo eliminata l'espressiva *Susanna* del Solofrano, pittura magnifica ed unico esemplare che possediamo in quadreria di questo potente artista; eliminata la piccola *Venere* veneto-fiamminga, le *Nipoti del cardinal Mazzarino*, la bella *Principessa Farnese a cavallo in costume di Diana*, un dipinto degno di Goya, tutta roba messa agli scarti. Eppure queste figure occupavano un posto modestissimo, decoravano l'alto della saletta degli oggetti preziosi! Invece, appiccata alla parete di fronte, entrando, con fenomenale irriverenza all'opera preziosa ed al soggetto, si vede, che cosa? quel celebre e storico bassorilievo dalla fine del Trecento appartenuto a Re Ladislao, rappresentante la Crocifissione!

E dire che questa opera preziosa non avemmo mai il permesso di collocarla degnamente in primo piano,

con cristallo che l'avesse garentita e con relativa custodia in velluto, per farla figurare nella sala destinata ai Bizantini ed agli oggetti medievali. Questo prezioso bassorilievo era condannato, non so da quali supreme volontà, a perire nella polvere; dove sono ancora condannate a rimanersene tante cose pregevoli, che noi possediamo e che hanno il torto di non costar niente al Museo!

Credo che veramente ci debba essere stata una corrente contraria al bel sesso, dappoichè altre figure muliebri trovo messe nell'ombra o eliminate addirittura: e se andiamo di questo passo anche la povera *Danae* di Tiziano andrà a dormire in ombra; e poi, giù ai marmi, tutte quelle Veneri e Psiche e Nereidi e Galatee, tutte fuori! Ci recheremo in séguito a Firenze, nella Rotonda; e fuori tutte le belle donne! Anche la sublime Madonna della Seggiola di Raffaello, che è in compagnia di tante magnifiche creazioni della divina bellezza; anche la Madonna della Seggiola, perchè è troppo bella!

Eccoci ora nella sala dei pittori esteri, sala Velasquez. Sono andati via gli *Angeli* di Simon Vouet ed il *Cristo deposto*, attribuito a Rubens. Notate bene, che il torso di quel Cristo è il solo esemplare che noi possediamo di quel tipo di pittura, ed il torso col panneggiamento bianco è veramente opera da maestro ed eccezionale per quell'impasto di tinte, che non si riscontra in altre scuole: le teste del fondo sono pessimamente restaurate, ma non disturbano il pezzo di pittura magistrale.

Qui poi veniamo ad altre riflessioni: dicono i così detti sapienti che questo *Cristo deposto* non sia originale di Rubens; e può darsi: si sa purtroppo che ve ne ha un altro. Io poi domando: ed il *Cristo in croce*, e l'*Autoritratto* di Rembrandt, ed anche la magnifica tempera di Velasquez sono queste opere autentiche?

Voi, o signori sapienti, le mettete voi stessi in dubbio, e poi prendete antipatia per il *Cristo deposto* di Rubens. Ma badiamo un po' alla logica!

In tutte le sale della quadreria io trovo opere eliminate e le pareti impoverite: a me non piace questo impoverimento della quadreria, dico, a me artista e vecchio napoletano, e quando dico a me, voglio dire a tutti quelli che amano il proprio paese ed i tesori che esso ancora possiede. I dipinti di tutte le scuole che sono andati agli scarti sono moltissimi, e sono andati agli scarti senza ragioni positive, nè di arte, nè di storia, nè di buon senso.

Ed a tale proposito desidero farvi riflettere, miei illustri signori, che la nostra galleria non è paragonabile alla Galleria di Madrid, galleria dagli ottanta Velasquez, dai cinquanta Tiziano, dai sessanta Murillo e dagli infiniti Rubens, oltre tanti altri dei più celebri campioni della pittura di tutti i tempi e di tutte le scuole.

La nostra Pinacoteca è una bella, ma modesta raccolta: i capolavori non sono molti, ed è per tale ragione che non possiamo darci il lusso di disprezzare con tanta disinvoltura questa o quella tale opera, che non raggiunga quei tali quattro quarti di nobiltà che ci vogliono per avere il nome di capolavoro. Ma siamo giusti: non solo i così detti capolavori costituiscono l'interesse e la storia dell'arte: vi sono opere, che, se la consuetudine del giudizio superficiale non sa ancora ben vedere quanto valgono, sono però opere che onorano certe scuole e salgono di pregio man mano che l'intelligenza dei conoscitori si sviluppa, liberandosi dai preconcetti.

E come? o signori, anche nella piccola sala Salvator Rosa si è potuto malmenare tutte quelle pitture, che con grande pena potemmo raggranellare, per dare una idea chiara del potente nucleo della scuola napoletana, che venne fuori dallo studio di Stanzioni, di Aniello Falcone e di Salvator Rosa?

Quella era una raccolta preziosa dei pittori, così detti di genere, di paesi, marine e battaglie; quelle piccole

tele oggi sono rarissime, poichè il commercio ce le ha tolte tutte. Dove trovare più i paesaggi del celebre Cerquozzi? di Coccorante, di Falcone, di Coppola, di De Leone, il Leone delle battaglie? e di tanti altri, che tutti insieme rappresentano un tipo di arte originale, un tipo di arte, che preconizza il verismo dell'arte moderna, che preconizza Gigante, Pitloo, Palizzi?

Sì, miei illustri signori, la storia dell'arte nostra noi la sappiamo a sufficienza, nelle sue più intime fonti; e non abbiamo bisogno che altri venga a dirci quali fossero i nostri antenati e come si debba onorarli. Un giorno forse si metterà in luce che cosa rappresentasse nel mondo dell'arte questa scuola napoletana, sconosciuta ancora, dico sconosciuta ancora nelle sue intime qualità pittoriche.

In questa sala Salvator Rosa, trovo una nuova battaglia di questo maestro, un nuovo acquisto: però l'antica battaglia, che ivi era esposta, più non la ritrovo; è andata via. E perchè? Se quella non si credeva autentica, non è autentica neanche questa; poichè la stessa mano che aveva dipinta quella, ha pure dipinta questa ora acquistata, la quale è più bionda e quella era più bruna; e, se questa si è creduta autentica, era dunque autentica anche quella.

E perchè non esporle insieme?

In questa medesima sala, trovo esposte due tele del Gargiulo ed un cosidetto ritratto di Masaniello, il quale è volgarissima pittura e urta e stona in quella piccola sala.

Quelle due tele del Gargiulo, ficcate a forza in una parete dove non entrano per il loro sesto, appartengono ad una serie di dipinti rappresentanti fatti della rivoluzione napoletana del 1647 e della peste del 1656, che, insieme col preteso ritratto di Masaniello ed altre tele rappresentanti vedute, ritratti e monumenti, formavano un insieme da servire a decorare la sala già iniziata, detta di Masaniello.

Ora debbo ricordarvi che queste tele del Gargiulo (Micco Spadaro), sono bruttissime artisticamente, ed altro valore non hanno che quello di essere dei preziosi documenti autentici della terribile istoria napoletana di quel periodo. Tali tele dunque deturpano quella sala, che invece doveva rappresentare la buona pittura del nucleo battagliero, del quale vi ho parlato.

Ma, continuando a percorrere le piccole sale, ci fermiamo a nuove penose impressioni nella sala Ribera, e troviamo accanto al robusto, realistico e bruciato *Sileno* del Maestro, due battaglie della così detta « maniera bianca » del Giordano. Sono queste due tele tutte settecentiste e rendono più che mai nero e bruciato il Sileno, mentre esse rimangono (come noi diciamo) « sbiaccate ».

Si danneggiano a vicenda, sono fuori posto come carattere di arte, e stonano in una sala tutta intonata a pittura robusta e colorita. Anche in questa sala, troviamo eliminato il *Padre Eterno* del Ribera, che è andato a finire sopra una porta, dando come l'idea un finestrino. Che bella trovata!

A proposito di questo dipinto del Ribera, io debbo dirvi che alcuni, vedendolo di un colorito così smagliante e fresco, lo credono ridipinto ora. Ciò prova niente altro che la loro poca conoscenza di questo maestro, noto soltanto a traverso le moltissime *couches* di vernici e di vernici economiche a base di « pece greca ». Siccome quest'autore era, ed è tuttavia, tenuto in quel gran pregio che merita, così nei passati tempi vi era un incaricato, per il Museo e per la Certosa di San Martino, che ogni anno doveva rinfrescare i Ribera, passandovi la vernice! I quadri del Ribera, che non sono stati curati con questo barbaro procedimento, risultano così smaglianti di colore, che sembrano talvolta persino stonati.

Il barone De Riseis, se non erro, deve avere una

Madonna del Ribera così smagliante di colore, che sembra dipinta ora: e basterebbe osservare, in quadreria, l'*Apollo e Marsia* del medesimo autore, che, sebbene un po' spatinato, pure lascia comprendere facilmente quale limpidezza e smalto di colore avesse la tavolozza del Ribera. E basterebbe qui osservare altresì il piccolo *San Bruno orante*, ed anche il *Cristo che porge le chiavi a San Pietro* nella Certosa di San Martino, che, malgrado le vernici, lascia scorgere quali tinte smaglianti usasse il Ribera.

Non dovete credere, miei illustri signori, che le nostre pitture del Seicento sieno state tutte dipinte così oscure come oggi voi le vedete. Quella opacità e quella tinta giallognola oscura, che domina nelle tele antiche che noi comunemente vediamo, altro non è che l'effetto delle vernici ordinarie a base di « pece greca »; ed è così che quelle pitture ben conservate nelle case dei signori, o rimaste senza le cure letali dei restauratori, sono quelle che possono dare una idea precisa del come dipingessero i nostri antichi maestri.

Ma, proseguendo la caccia ai disgraziati mutamenti di scena, non troviamo più in questa sala quella magnifica tavola *La Madonna coi santi* del Santafede, uno dei quadri più salienti della nostra quadreria. Il Santafede, come sapete benissimo fu maestro dello Stanzioni; e da quei due vien fuori tutta la pittura napoletana. La tavola del Santafede era in quella sala a riscontro col *S. Bruno* dello Stanzioni (quadro da rintelare e curare, perchè deturpato dai bruciamenti); era dunque in quella sala, come nella sala dedicata a Tiziano avevamo collocato col Ricci il Palma, maestro di Tiziano e però fonte della scuola veneta. Ma anche la tavola del Santafede sarà andata agli scarti.

« Padre, Padre, perdona loro, perchè non sanno quel che fanno! »

Ma debbo dirvi, o signori, che lo scrivere di queste perturbazioni mi è penoso, quando penso che precisamente questi orrori possono essere talvolta la fonte di vita materiale a padri di famiglia, a giovani che chiedono il pane dell'avvenire, a qualche artista che, nell'ingenuità disinvolta delle sue azioni, crede diventare in poche ore conoscitore e giudice degli antichi, e « con un colpo d'occhio da maestro scorgere il lato sinistro e il lato destro ». Lasciate che io dica con Alfonso Karr: « *Il faut que tout le monde vive!* ». Tanti, senza far qualche cosa, anche mostruosa, resterebbero nella oscurità e nella indigenza. E così io benedico le belle arti, che sono sempre prodighe di benefizi, anche a chi le maltratta!

Ma, anche in questo sentimento cristiano di pietà per i nostri nemici, io, pittore, non posso fare a meno di turbarmi nel veder maltrattare i miei congiunti, i miei antenati, i miei maestri. Io non so rassegnarmi a vedere smembrata quella parete della Sala bolognese, dove le grazie di Guido Reni, dopo cinquant'anni, erano raccolte insieme; anche la cara, la deliziosa *Atalanta* è stata rimossa dal trono dedicato al maestro, ed è stata collocata a luce tangente! E dove è più il mistero di quel fondo tempestoso? — Cara Atalanta, sei diventata di gesso a questa nuova luce. Tu non ci guadagni niente, e la rimozione mi ha scollata la bella parete dove eri collocata. Dunque, faresti bene a tornare al tuo posto!

Anzi, poichè tu sei bella, ardita e gentile, tu potrai dire a coloro che ti hanno rimossa, meglio di me e con miglior fortuna di essere intesa, che, nella piccola rotonda dei De Mura, i quadri messi sulle porte stavano ben collocati, perchè erano fatti precisamente per quell'uso; — darai loro anche qualche nozione di prospettiva, almeno quella elementare: dirai che il gran quadro dell'*Imene* del De Mura stava molto bene per arricchire lo sfondo di cinque porte, e quel quadro *poudré* indicava da lon-

tano che, in quelle sale, l'arte napoletana del Settecento era degnamente collocata; — e dirai che il Solimena di piccole figure non sta bene, a quel posto, e diventa aspro e duro in vicinanza di quelle composizioni del De Mura, simili per formola, ma dolcissime di chiaroscuro; — dirai dunque che, per collocare i quadri al posto, ci vuole, un artista, che sappia quel che fa e ne sappia dare ragione!

X

LA VIA E LA CHIESA DI SANTA BRIGIDA

La via di Santa Brigida è una bella strada ed anche igienica, poichè è difesa dal vento del settentrione e da quello del mezzodì. Ampia e breve, ricca di buoni caseggiati, di una bella chiesa e di una delle grandi porte che menano alla Galleria Umberto I. Scendendo da Toledo (Via Roma), si veggono in fondo le belle torri angioine, e, salendo da queste, si sbuca a Toledo proprio rimpetto al pasticciere Pintauro.

Quel fortunato attore dialettale che è don Eduardo Scarpetta, nei suoi detti memorabili, ha sentenziato che « la più bella abitazione a Napoli è *n' capa a Pintauro* ». Veramente, quello è un bel luogo, un luogo gaio, sempre movimentato, anche di notte, centrale e signorile; e credo anche la vicinanza della pasticceria di Pintauro abbia non poca attrattiva per ogni buon napoletano che, malgrado le terribili emozioni dell'automobile e del cinematografo, conserva sempre nel suo cuore latino qualche senso di rispettosa tradizionalità.

Pintauro, come ben potete comprendere, è un cognome greco-romano: *Pintaurus*.

Io, che non sono molto vecchio, lo ricordo a quel posto sin dal 1805, dopo la vittoria di Austerlitz; e lo

ricordo tutto imbandierato, nel 1808, per ricevere degnamente Gioacchino Murat (*Giacchino*).

Una parente di mia moglie, donna Mariantonia Besteghi, era stata una delle amanti di re Gioacchino, e quando si sbottonava (in vecchia età), a proposito di *Giacchiniello mio*, si lasciava andare (con le lagrime agli occhi) alle descrizioni estetiche delle *bellizze di Giacchiniello!* Ma ritorno subito a Pintauro-*Pintaurus*.

I forni della bottega di Pintauro sono sempre accesi, dalle cinque del mattino alle due dopo mezzanotte.

Quei forni visibili a tutti, perchè prossimi al gran banco di marmo, producono migliaia e migliaia di *sfogliatelle*, che sotto i vostri occhi vengono abbrustolite dolcemente, con più o meno cottura, secondo il vostro gusto le desidera. I garzoni in manica di camicia, vi lavorano indefessamente, con movimenti sempre eguali, come quelli che potrebbero avere una marionetta, cui si dia la corda. Essi non rispondono a nessuna domanda, tranne che col darvi le *sfogliatelle* che avete domandato; e molto meno vi risponderebbe la padrona, che, come una regina, troneggia presso il banco, prende il denaro e vi da *u riesto*.

La ressa dei compratori è, specialmente in certe ore, tale da farvi talvolta rinunziare all'attesa.

La *sfogliatella* è un dolce molto semplice, direi rudimentale. Si compone di semolino, uova, latte, zucchero nel ripieno, e di farina, uova, zucchero nell'involucro. La sua forma è, in quella che si chiama *frolla*, simile su per giù a una grande conchiglia *Citerea*; e, in quella detta *riccia*, somiglia ad una *Citerea striata*, perchè la parte che ne ricopre il contenuto è tagliuzzata per largo a sfettature, e con la cottura s'increspa e si sfoglia graziosamente.

La *sfogliatella* è un dolce salubre. Delizia dei bambini, risorsa dei padri di famiglia, riconciliazione degli amanti,

sollievo dello studente, la *sfogliatella* assume un carattere religioso; e, quando veniva fatta dalle monache della Sapienza o della Croce di Lucca, si elevava al più alto grado di squisitezza e diventava un dolce prelibato. La *sfogliatella* giunge poi a un carattere eminentemente artistico ed assai commovente, quando Salvatore Di Giacomo (nel *Mese Mariano*) la sublima nel dolore della povera madre, che cerca invano la sua creatura!

Oggi la *sfogliatella* è dominio di quasi tutti i pasticcieri; ma l'inventore, ma colui che per moltissimi anni è stato il solo a fabbricarla, è indubbiamente Pintauro-*Pintaurus*.

È evidente che qualche antenato dei *Pintauri* seguisse il Grande Alessandro a Tiro, e là in quella doviziosa città imparasse l'arte di cuocere la pasta frolla e lo sfoglio. I Fenici, celebri nell'arte della cucina (una delle ragioni per cui Alessandro tanta invidiosa guerra loro mosse), insegnarono ai Pintauri l'arte delle dolcezze; e la così detta *zuppa inglese fenicia* altro non era che la celebre *torta di Giove*, anche questa importata a noi dai Pintauri.

...Ma dove m'inoltro?... Io perdo il filo del discorso, per quella benedetta vanità di mostrare la mia erudizione archeologica! Ritorno dunque alla bella via di Santa Brigida, e mi affretto a dirvi che essa, nella vigilia del Santo Natale, si converte in un grande mercato di pesce. Un mercato, che non ha il simile nel mondo intero o in altri luoghi! I pesci di tutti i mari e di tutti i fiumi sono là raccolti ad una vendita frenetica, fanatica, tumultuosa. Venditori e compratori sono involti nella pozzanghera e nei fumi dei bengali e degli spari di gioia, che piovono dai balconi. Tutti gridano, chè sarebbe vano il parlar basso; compratori di ogni ceto, di ogni età, di ogni sesso si accalcano, si pigiano, si urtano e si confondono nell'acquisto del pesce, nel delirio del pesce.

Il forestiero assiste da lungi a questo spettacolo tutto partenopeo, fra lo sgomento e la meraviglia.

Io qui potrei descrivervi quali atteggiamenti prendono quei pesci ancora vivi di ogni grandezza e di ogni specie, sino all'insidie del capitone (il re della festa), che vi sfugge di mano insieme alle anguille ed alle murene, che mordono, quando loro vien fatto, i loro aggressori! Ma questa lotta fra l'animale uomo e l'animale pesce non forma il mio piacere, anzi mi disturba. Io, invece, desidero entrare nella nobile e ampia chiesa di Santa Brigida ed ammirarvi la grande vôlta della navata principale, ora magnificamente dipinta a nuovo da due nostri chiarissimi artisti, i quali sono Paolo Vetri, per la parte istorica figurativa, e Giovanni Diana, per la parte decorativa; e questi due artisti hanno saputo così ben fondere l'opera loro, che la vôlta sembra dipinta da un solo.

Non intendo fare elogi a questi due artisti: sarebbero superflui; ma intendo fare i miei più vivi rallegramenti a monsignor Comingio Pacifico (rettore della bella chiesa), che ha saputo sceglierli a decorare nobilmente la vôlta del sacro tempio; ha saputo dove mettere le mani, perchè non fosse deturpato. E vi par poco? Oggi questa sapienza a Napoli è assai rara, e noi assistiamo a un penoso spettacolo, quello di vedere nelle nuove chiese, che si costruiscono, ed in quelle antiche, che si restaurano, pitture indecenti e restauri che possono dirsi veri disastri.

Sì, è uno spettacolo umiliante vedere spesso opere di gran pregio restaurate da persone che non sono dell'arte. Quadri magnifici lavati con liscive, che ne hanno portato via dei pezzi e ne hanno adulterate le tinte; ed altri verniciati con vernici dense, oscure ed ordinarie, passate e ripassate su tele vetrificate dal tempo, per le quali la prima cura sarebbe stata il rintelarle; e tali opere irremissibilmente deturpate, macchiate e con ingialli-

menti uggiosi irreparabili; e tutto ciò spesso sopra opere, che non avevano bisogno di altro che di essere spolverate; ma anche la spolveratura diviene un danno fatto da mani, diremo inesperte, e (conserviamo i vocaboli per migliori occasioni) perchè, spolverando, graffiano! E qui faccio punto e basta — e m'inginocchio e piango! Piango e prego l'Eterno, che voglia tutelare ancora la sua casa dalla impurità di mani sconsacrate, e ridoni ai templi l'antico splendore!

Novembre 1912.

XI

L'ODIERNA MODA FEMMINILE

a Carlo Crocco.

Casco dalle nuvole, vedendomi invitato da voi a scrivere le mie idee sulla presente moda femminile, quasi che io, povero pittore, potessi intendermi dei segreti e dei pettegolezzi delle trine, dei velluti, delle sete, e delle seduzioni che i vari tagli dei vestiti recano ai nostri sensi.

Io solo posso dirvi, che certamente le mode più bizzarre e più incoerenti finiscono, in virtù delle grazie muliebri, col produrre buona impressione e sgombrano sempre con un soffio di vita le malinconie e le preoccupazioni di noi miseri mortali.

Che mai sarebbero le vie e la casa, se non fossero rallegrate dalla vista delle belle signore, che non v'incedessero graziosamente, lussureggianti di belle forme e di capricciosi vestiti, e non decorassero la casa con le loro *toilettes*?

La Moda! Parola sublime, che nel suo dispotismo crea, abbatte, celebra, ringiovanisce, arricchisce il mondo!

Ma voi, carissimo, non queste riflessioni mi chiedete; invece voi volete che io vi dica le mie impressioni sulla moda presente, e se io rimpianga il passato.

Io veramente, come pittore, amo principalmente il nudo: Eva nella sua semplicità, tra i fiori, sul morbido prato dell'Eden, oziosamente distesa o tutto al più leggendo qualche ode di Gabriele d'Annunzio o qualche poesia dialettale di Salvatore di Giacomo, sola, senza Adamo, perchè la vista dell'uomo vicino ad una donna è sempre una cosa antipatica, anzi insopportabile. L'uomo, diciamo la verità, è sempre antipatico; i ricordi del suo apparire nel mondo sono poco confortanti — faccio naturalmente un'eccezione per voi, carissimo signor Crocco Egineta, perchè vi occupate del giornale *Regina*, dedito principalmente alle belle signore, e perchè saggiamente mi dite, che anche la buona, la cara Eva dovette assoggettarsi a vestire un abito *tailleur*, fatto con due belle foglie di Musa Paradisiaca, cucite da vimini di Passiflora Arborea, soltanto nella vita ed alle spalle, lasciando aperti i fianchi sul modello di Madame Angot. Eva vi si assoggettò, visto che l'Eden, dopo l'affare del serpente, aveva cambiato temperatura.

Voi dite benissimo, ed io riconosco la necessità di un vestito. Ma preferisco sempre quelle vesti che seguono le forme del corpo, e non le deturpano o con gonne rigonfie o con taglio di vita troppo alto o troppo basso o con troppi drappeggi o con risvolti aspri ed angolosi alla foggia maschile deturpanti le forme del petto; insomma, la flessuosità delle forme muliebri deve essere rispettata e seguita dal vestito, che le deve ricoprire. Parimenti, amo quei cappelli che lasciano vedere il viso. Siano quelli a larghe falde, o alla *Rembrandt*, o alla *Pierrot*, dove il viso può essere inquadrato da fiori e da nastri; o siano le piccole *Capottes*, così un tempo care alle parigine, che lasciavano vedere le belle nuche e l'intreccio dei capelli alla Veneziana.

Voi però, lo so, amate molto questi piccoli cappelli *Incroyable*, che poco lasciano vedere il viso e destano

in voi una irresistibile curiosità. È vero: sono assai civettuoli e certi profiletti biricchini vi guadagnano molto, visti e non visti, e destano tanto la curiosità, che a molti l'avvicinarsi di qua e di là, spiando da vicino, è costato caro a causa di quei lunghi spilloni che reggono sui capelli questi benedetti cappellini alle ventiquattro. Vi è un mio amico (indiscreto forse) che, avvicinandosi un poco troppo, si è accecato di un occhio; ed a Parigi i casi di accecamento per causa di questi insidiosi spilloni sono frequenti.

Giusto cielo! La vita è già così piena di bottoni, che dovrebbe almeno liberarsi dagli spilloni, ed anche dai piccolissimi spilli quasi invisibili, così cari alle signore! Guai se la vostra cuoca non usasse esclusivamente che spille di nutrice!

Ma lasciamo le insidiose punte, e ritorniamo alle vesti, che, specialmente oggi che le stoffe sono morbide e leggiere, disegnano con bel garbo le forme del corpo. Anche nella moda di tre o quattro anni or sono era molto bella la gonna alquanto ricca di pieghe, che veniva sostenuta all'indietro dalla mano sinistra, formando così una deliziosa piega, che, stringendo tutta la parte destra del corpo, lasciava scorgere bene i contorni della gamba e del fianco, obbligando la mano ed il braccio ad un movimento assai elegante, e dirò assai artistico; ed il davanti era anche bene armonizzato, tenendo il petto un po' basso, con apertura nel centro, decorata da leggiere trine o da sottocamicetta velata all' Orientale.

Nonpertanto si può affermare, che in tutte le fogge, anche le più curiose e le più antiestetiche, vi è stata sempre una scappatoia per le persone intelligenti, di buon gusto, che non assoggettandosi interamente alle crudeltà di un figurino non riuscito, hanno saputo correggere ed adattare alla loro persona quella parte del

figurino che più rispondeva all'armonia delle linee e dei colori.

Molto si potrebbe dire sulle eccentricità della moda, che spesso nascono più da bisogni commerciali che da sentimento artistico.

Io non voglio annoiarvi col dietroscena del genio dei *Mrs.*, creatori del figurino. Lasciamo queste malinconie; ma è da notare soltanto che nella parte commerciale della moda va incluso pure l'addobbo e l'architettura delle case.

Io che sono molto vecchio, ricordo, sebbene giovanissimo nell'anno... 1312, a Parigi l'uscita delle signore dopo la messa dell'1 p. m. della Chiesa di *Nôtre Dame*; ed ero meravigliato nel vedere i cappelli altissimi, a punta, che portavano sul capo tutte le più nobili dame della città. Non ricordo il nome di quei « coppoloni » puntuti, alti sino a due metri, ornati da un leggiero velo fissato alla punta ed al basso, che lasciava libero un lungo svolazzo. Questi coppoloni erano evidentemente in armonia con le gotiche cuspidi delle cattedrali, con le tettoie delle *tourelles* e con le mobilie ad angolo acuto; e così quegli enormi guardinfanti settecenteschi erano in armonia con le panciute e pesanti mobilie dorate del tempo e con le rigonfie architetture dei caseggiati; e così dopo l'Impero, tutto era greco-romano, a linee pure e semplici, e ritornarono col secondo Impero le mobilie panciute e rigonfie, in mogano lucido, e ritornarono in moda un'altra specie di guardinfanti, che si chiamarono *Malakoff* e *Crinoline*.

Oggi con la mobilia stile nuovo, così esile, così scheletrica da rivaleggiare con lo scheletro di una gazzella o di un levriero, ogni foggia gonfia sarebbe disarmonica; e sarebbe assai incomodo l'aggirarsi nei nostri piccoli ambienti, carichi di *étagères*, di tavolinetti, di vetrine, di paraventi, tutti ricolmi di una infinita serie di oggettini curiosi, graziosi, piccini, inutili, seduttivi, goffi,

fragili, pesanti, lucidi, matti, che le industrie sempre crescenti scaraventano sulla superficie del mondo intero, a dimostrare la ricchezza e la... fame dell'universo.

Ma mi accorgo di avervi infastidito, carissimo Crocco Egineta, e di aver annoiato le vostre belle lettrici con tante chiacchiere inutili. Tuttavia vi prego ancora di prestarmi la vostra attenzione per una notizia importantissima, che mi accingo a farvi conoscere.

Per l'anno prossimo, avremo una grande novità nel regno della moda femminile.

Si tratta di colorire il viso e le mani con colori a scelta: l'Oltremare blù, il rosso Geranio, il violetto Solferino, il verde ed il giallo Arancio. Si sono fatti gli esperimenti a Parigi ed a Berlino, mediante iniezioni sottocutanee all'anilina; e sono riusciti benissimo.

Il futurismo, nel suo incedere glorioso, ha compreso che ormai siamo stanchi di vedere sempre l'eterno e volgare color carne sul viso delle nostre belle signore.

Il futurismo ha, dunque, trovato il modo di rendere la donna sempre più seducente ed arricchirla dei più vividi colori sul viso, sulle mani e in altri posti a piacere.

Il color carne, così caro a Tiziano ed a Rubens, diciamolo francamente, ha fatto il suo tempo, e basta!

Avremo dunque la Contessa B. in blù oltremare, che riceverà il mercoledì nel suo *boudoir*, anche oltremare: insomma sarà (vedi de Bussy) una «simphonia oltremare».

La Duchessa di W. riceverà il *Vendredi* col viso in verde smeraldo, con abito idem e salotto a colore: «simphonia verde». E così via, e chi sa dove giungeremo!

Certo, il futurismo risolverà tante quistioni che sono ancora incerte nella creazione; e può darsi che finirà col trovare il mezzo di guarire il catarro di testa!

Ed in questa speranza, gradite, mio chiarissimo amico Crocco Egineta, i miei più cordiali saluti.

Luglio 1912.

XII

NOTE DI ARTE

IN CINEMATOGRAFO (1)

Illustri e ragguardevoli signori, — è già da molto tempo che io sentivo nell'animo il bisogno di dirvi qualche parola di scusa per la mia apparente trascuratezza nell'assistere alle nobili vostre riunioni della domenica; ma non solo parole di scusa, ma anche di ringraziamento volevo dirvi, perchè ho avuto la fortuna di esser annoverato fra voi, socio di questa gloriosa Accademia Pontaniana. Tale nomina io scrissi nel mio libro della Fortuna, il quale, tranne poche righe, è tutto immacolato. Ora in esso brilla a grandi lettere: « EDUARDO DALBONO PITTORE, SOCIO DELL'ACCADEMIA PONTANIANA ».

Io occupo qui, presso di voi, indegnamente, il posto di un grande artista scomparso, nostro venerato maestro, di quei Maestri dell'arte, che non si sostituiscono tanto facilmente; di quei maestri che si chiamavano Morelli, il grande poeta e filosofo della tavolozza, e Palizzi, il grande naturalista.

---

(1) Memoria letta all'Accademia Pontaniana di Napoli nel febbraio 1914.

Ma io, o signori, non solamente non so scrivere, ma non ho neanche il tempo di leggere e di educarmi alle lettere, come vorrei; e tale ignoranza e tale mancanza di tempo io assai deploro, giacchè questi due nemici mi vietano di dirvi di tanto in tanto qualche cosa che rappresenti almeno la buona volontà di farmi vivo fra voi.

I.

La mia arte è così dispotica e gelosa del tempo, che occupa tutte le migliori ore della mia giornata: le ore della luce. La mia arte è tutt'altro che un'arte, come si suol dire, di genio! Niente affatto, miei illustri signori: il genio, l'inspirazione, l'estro poetico, sono vocaboli che appartengono alle lettere ed alla musica.

Noi, poveri pittori, quando perseguiamo un fantasma pittorico dobbiamo covarlo per un tempo indeterminato, per aver così l'agio di degnamente fissarlo su materia durevole: perchè questa vile materia entra subito in ballo con tutti i suoi impicci e pettegolezzi.

Luce adatta occorre, e colori, pennelli, tela, cavalletti, resine, olii, vernici, carta, carbone, lapis, righe, squadre, vesti, cappelli e scarpe di ogni tipo, di ogni genere e colore; e poi stracci, coltellini, lamette, *grattoirs*, tavolozze, e sopra tutto, spazio, spazio sufficiente per potere vedere a distanza l'opera vostra. E questo non è niente! Il modello! La modella! Ahimè!! Che disastro!!! Altro che genio, altro che inspirazione! Mestiere da forzato! *Métier de forçat!*, come diceva il francese Meissonier.

Chi volesse assistere ad una giornata di lavoro di un pittore, lo vedrebbe levarsi, sedersi, andare, venire, allontanarsi ed avvicinarsi all'opera sua, come preso dal ballo della tarantola, e dare, sì o no, qualche pennellata, salvo a cancellarla qualche istante dopo. *Métier de forçat!* Sì, Meissonier diceva bene.

Pensate, miei illustri signori, che il cavalier Ribera aveva alle sue spalle un bel moretto, che era incaricato di richiamarlo al riposo con queste parole testuali: « Eccellenza, è scorsa un'altra mezz'ora che Lei lavora: si riposi, e mi porga la sua tavolozza ».

E quel che vi ho detto per il pittore press'a poco potrei ripeterlo per lo scultore, il cui lavoro è altrettanto penoso.

Il genio e l'ispirazione trovano il loro vero conforto fra i letterati, i poeti e i musicisti. La penna, il calamaio, un po' di carta, un tavolo, una seggiola, e, se è notte, una candela; e con questi umili ingredienti Dante scrive: « La bufera infernal che mai non resta Mena gli spirti con la sua rapina... »; e Leopardi, forse, con un lapis e un taccuino, scrive: « Vaghe stelle dell'Orsa, io non credeva..... ». E Gioacchino Rossini, compone in poche ore il canto del gondoliere e la canzone del salice.

È notte, il vento si fa sentire, nunzio di prossimo temporale. Le grotte di Barbaia [1], in un lugubre rumore sordo, fanno eco al vento di scirocco. Intanto, il marinaio voga e canta, ed il suo canto si perde lontano col sibilo del vento. Una ventata più forte fa battere la vetrata della finestra, dove il giovanissimo Rossini dorme. I vetri vanno in frantumi.

E Rossini tra veglia e sonno ha tutto sentito, ha tutto convertito in musica.

Balza di letto. Penna, calamaio, pentagramma, ed al fioco lume di una candela, scrive quel capolavoro, che voi già conoscete, il canto del gondoliere, sui versi di Dante: « Nessun maggior dolore... ».

E mentre il mesto canto si sperde in lontananza, s'annunzia la procella col sibilare del vento, e Desdemona

---

(1) Il palazzo Barbaia a Mergellina, dove il Rossini compiè l'*Otello*.

intanto canta del salice della povera Isaura « immersa nel dolore », ed il giovane Rossini è commosso, ed interrompe la canzone col pianto di Desdemona; e le signore e tutti in teatro sono commossi!

Tutto questo miracolo dell'arte è fissato indelebilmente, miei illustri signori, con una penna, un calamaio e pochi fogli di carta rigata.

Così si scrive un capolavoro insuperabile, degno del genio di Gioacchino Rossini.

Figuratevi ora, se un povero pittore avesse dovuto rappresentare sulla tela, al fioco lume di una lampada, quell'angelo della bionda veneziana, che canta e piange! E la modella? — Grande Jeova, dammi la modella! E dove? E quale? — Pensate, miei illustri signori, che, quando credete di averla trovata, per le assicurazioni estetiche che vi ha fatto il « sensale », vi vedete presentare una bella e tarchiata brunotta, una luciana [1] « *corta e chiena* »!

Ma io non voglio tediarvi più lungamente su questo tema, che avrebbe bisogno di un centinaio di pagine per essere svolto in tutti i suoi curiosi aspetti.

Altro che penna e carta! Altro che ispirazione e genio! — Lasciamo, dunque, che il povero pittore vada alla ricerca della modella; e ritorniamo ai nostri amati e grandi maestri, Domenico Morelli e Filippo Palizzi.

II.

A tal proposito io debbo dirvi « qualche cosa », in segreto. Ci sono valorosi critici di arte e valorosi artisti, che coi loro scritti e con le loro parole ci assicurano che Morelli è un pittore oleografico, e che Palizzi è un

(1) Donna del quartiere popolare di Santa Lucia, presso il mare. « *Corta e chiena* »: bassa e pienotta.

mediocre studioso del vero, la cui arte non ha ragione di esistere; e tante altre cose si dicono e si scrivono in poderosi e sapienti articoli, che io non ho il coraggio di ripetervi; tanto che oggi si pensa persino di fare un bello scarto delle opere del Palizzi, donate alla Galleria nazionale di Roma (Avviso ai donatori!).

In quanto alla pittura oleografica del Morelli, vi è da riflettere che la oleografia ha avuto il suo massimo sviluppo precisamente quand'essa si è studiata d'imitare la pittura del Morelli, del Faruffini e del Cremona. Ed occorre ricordare che la casa Borzino di Milano riuscì ad eseguire imitazioni dei dipinti dei sopraccennati artisti, che rivaleggiano con gli originali. — Mi pare, dunque, se non erro, che non è la pittura del Morelli oleografica, ma è l'oleografia che ha cercato d'imitare la pittura del Morelli. In quanto al Palizzi, per una curiosa combinazione, ora a Parigi, all'Hotel Drouot, si è venduto quel celebre quadro di questo « insignificante » artista, rappresentante *Gli amori del torello con la giovane vacca*, per centomila lire. E con accorgimento e perizia il Ricci ha acquistato per la Galleria di Roma due opere insigni del Morelli: *Le tentazioni di S. Antonio* e *La Deposizione*.

Ciò nonostante, io debbo farvi conoscere che l'arte di questi due maestri — e di quelli che ne hanno seguito le leggi — non è più « di moda »; la moda, arbitra di tutte le cose di questa misera valle « evolutiva », deprime ed esalta, come meglio le conviene.

Ora, nelle belle arti, vi sono diverse correnti, ed in pittura specialmente queste correnti si distinguono molto bene.

Ai seguaci del Rossetti e del Burne-Jones, preraffaelliti d'Inghilterra, successero gl'impressionisti, i divisionisti, i miticisti, i punteggiatisti, e poi finalmente i futuristi ed i cubisti.

Tutti coloro, che non appartengono agli ultimi figurini della stagione pittorica, vengono chiamati passatisti.

Se volessi darvi un'idea precisa di questi differenti tipi di arte pittorica, dovrei annoiarvi per molto tempo; ma non pertanto di questi ultimi, detti futuristi, desidero descrivervi in breve un quadro, esposto poco tempo addietro a Monaco di Baviera. Era il ritratto della Contessa X, donna di carattere vivace ed ardente, e dai bellissimi occhi neri. Il pittore, ad esprimere l'animo della Contessa, ha dipinto in giallo e rosso fiammeggiante il fondo del quadro; e poi, tra le fiamme, non solo ha dipinti due occhi, ma molti occhi, più o meno precisi, che avrebbero dovuto rappresentare gli occhi vivacissimi della Contessa.

Di questi esempi potrei citarvene molti; ma il tempo stringe, ed andiamo avanti.

Queste differenti maniere di dipingere e di concepire ebbero principio in Francia in una Esposizione detta *Rose-Croix*. La fiamma delle novità passò da Parigi a Monaco di Baviera, e poi a Londra e poi a New-York, e poi a Berlino, e finalmente in Italia.

In Italia tutte queste novità arrivano sempre con qualche ritardo, come i calzoni a *quadrigliè* bianchi e neri, che il principe di Moliterno [1] portò da Londra e che furono a Napoli derisi da buongustai della *Haute*. Gli eleganti calzoni vennero esposti nelle nostre vetrine quattro anni dopo che il principe di Moliterno li aveva infilzati!

Roma principalmente, per non rimanere indietro alle grandi capitali del mondo civile, dà, ora, la più ampia

---

(1) Gentiluomo della nostra più autentica aristocrazia, persona altrettanto colta quanto squisita in tutte le sue azioni, che si compiaceva di portare a Napoli, dai suoi annuali viaggi a Parigi ed a Londra, le primizie della moda.

ospitalità, nelle sue esposizioni, a tutte queste nuove maniere d'interpetrare l'arte della (chiamiamola) « Pittura », poichè il vocabolario è ancora passatista!

Intanto, a Parigi, la fiamma di questa novità è scaduta; ed invece la Francia tributa grandi onori funebri a due celebri artisti, da poco tempo morti, e morti ancor giovani, due artisti della pura scuola francese, Gaston Latouche ed Aimé Morot: il primo, un erede delle squisite grazie dell'arte di Watteau, l'altro celebre nel dipingere gli eroici combattimenti dei soldati francesi.

« *La gloire de la France* » è nel cuore dei Francesi, e sono moltissimi quei pittori di battaglie, che hanno illustrato, con le loro opere, i fatti memorabili della loro gloriosa istoria. A Versailles vi sono ampie e molteplici gallerie, che contengono quadri magnifici, i quali rappresentano, precisamente, i fatti più salienti delle loro guerre, delle loro conquiste.

III.

Se oggi in Italia questo genere di storiche glorificazioni è messo da banda, poichè la pittura si ritiene troppo lieve e fragile cosa a tale scopo, abbiamo invece la scultura, che in certo modo colma e supplisce a questa lacuna.

Sì, la scultura ha un grande protettore, un grande mecenate...: il Morto!

Il defunto Illustre (ed anche non illustre), ma l'illustre, il benemerito, viene immancabilmente, o prima o dopo, scolpito; e voi lo vedete signoreggiare nelle più belle vie, nelle più deliziose contrade della città, dove voi sareste lieti d'imbattervi in belle e nobili figure allegoriche, che gentilmente sorridenti vi distraessero almeno per poco dai vostri gravi pensieri o che, alla men peggio, rappresentassero le virtù dell'uomo celebre, effigiate nel marmo.

Ma, invece, voi vi trovate di fronte a lui, proprio all'Illustre Lui, che par vi dica: « Fratello, è scorsa un'altra ora della nostra vita! ».

Sì, il pupo bianco col giardinetto, è funebre!!!! Ed il povero scultore, messo alle strette con le vedute economiche edilizie, malgrado il suo valore, malgrado la sua buona volontà di produrre opera bella, si trova contrariato dai calzoni e dal soprabito dell'Illustre, nonchè dalle due braccia delle quali uno, il destro specialmente, lo molesta sino alla disperazione, ed egli finisce quasi sempre col protenderlo in alto con la rispettiva mano, che dice, dice, dice: « Per me si va... » — Si va: dove? — Al cimitero! — *De profundis!*

Ma basta del pupo bianco, ed andiamo a Roma dove i nostri più gagliardi artefici hanno avuto l'agio di mostrarsi in tutte le loro qualità artistiche nell'immenso monumento al gran Re.

Roma oggi, possiamo ben dire, è in acuta « futurite »; ed è perciò assai giusto che le nostre passate glorie artistiche cedano il campo.

IV.

Se ciò accadesse soltanto per i nostri maestri della pittura, sarebbe una vera ingiustizia; ma invece tutto ciò accade anche per i nostri passati gloriosi musicisti.

Oggi il critico evoluto scrive che Rossini è un volgare mestierante, e scrive che la musica di Verdi non è buona neanche per far suonare la banda. Di Bellini si tace, perchè stimato da Wagner: e di Donizetti? Un Dozinetti qualunque!

Tutto sommando, questi nostri passati musicisti non hanno scritto che delle « volgarità ».

La « volgarità »!

È strano, che quest'affare della volgarità sia considerato cosa soltanto italiana.

Ma io credo, invece, che tutti i più celebri campioni dell'arte di oltr'Alpe abbiano certe volgarità e certi vecchiumi, tutt'altro che leggieri; e mi pare che sarebbe tempo di evolversi un poco anche nello studio delle « volgarità » di qualche colosso d'oltremonte.

È pure strano che la visibilità e la rude espressione di alcune verità vive e lampanti, che i Latini non hanno paura di affrontare ad ogni costo, sia presa, da critici troppo evoluti, per « volgarità ».

Badiamo un poco: e non ci confondiamo tra « bestialità », « realtà » e « volgarità ».

Però, bisogna pur dare a Cesare quel che è di Cesare, e se da una parte i critici musicali vi sopprimono, dall'altra compiono un'azione molto utile, insegnando al pubblico, non mai abbastanza evoluto, come deve comportarsi in teatro ed ai concerti sinfonici, spiegandogli quali significati hanno quelle note o quelle altre, e raccomandandogli di leggere attentamente il libretto, per compenetrarsi bene dell'ambiente ed anche dei personaggi.

E questi critici educatori raccomandano ancora al pubblico « ignorante », di ascoltare senza muover labbro, trattenendo il respiro e di non applaudire se non alla fine dell'opera, senza dare mai il minimo segno di disapprovazione, poichè se il pubblico non ubbidisce a questa prescrizione, darà al mondo il grave spettacolo di un pubblico idiota.

A questo proposito voglio leggervi una poesia romanesca del Belli:

ER DISPOTISMO

C' era 'na vôrta un re, che ddar palazzo
Mannò ffôra a li popoli st' editto:
— Io so' io, e voi nun zète un ca.....
Sori vassalli bbuggiaroni, e zitto!

Io fo ddritto lo storto, e storto er dritto;
Pozzo vènneve tutti a un tanto er mazzo;
Io, ssi v' impicco, nun ve fo strapazzo,
Chè la vita e la robba io ve l'affitto.

Chi àbbita a sto monno senza er titolo
O de papa, o de re, o d'imperatore,
Cuello nun pô avè mmai vosce in capitolo. —

Co st' editto, annò er bojja pe' curriero
A interrogà la gente in zur tenore;
E arrisposero tutti: — È vvero! è vvero!

V.

Io penso che voi, miei illustri signori, sarete poco contenti del procedimento che hanno le belle arti in questo Novecento; ma pure bisogna riflettere che oggi il moto e la velocità in tutte le nostre azioni son divenuti un bisogno così impellente, che anche le arti debbono risentirne l'influenza. Un tempo, l'Angelico o il Botticelli lavoravano anni ed anni per compiere un'opera d'arte; Meyerbeer tenne per dieci anni l'*Africana* sul leggìo per darle gli ultimi ritocchi. Ora, invece, l'Automobile, il Tram, la Bicicletta, il Cinematografo c'insegnano che la vita è breve e bisogna far presto. Non

vi è più tempo per la stupida e silenziosa contemplazione del bello. Oggi bisogna correre, correre a precipizio, anche a rischio di rompersi il collo, anche a rischio di uccidere il malaccorto viandante, che si permette di camminare coi suoi piedi.

In conseguenza, un'opera d'arte deve oggi essere compiuta in poche ore; uno spettacolo teatrale deve svolgersi in pochi minuti; tutto, insomma, deve uniformarsi alla velocità, che è poi il più evoluto dei piaceri, la più evoluta emozione! Ed è tale una potente emozione, tale una voluttà vertiginosa, che il manovratore, lo *chauffeur* e l'istesso padrone del meraviglioso, per quanto ritardatario giocattolo (vedi Norimberga), s'inebria tanto che neanche la prospettiva della Corte di assise lo frena, anzi il pericolo gli fa cercare una emozione viva, potente, memorabile, per solennizzare più che mai il piacere di correre, e, quando non gli riesce di ammazzare l'uomo, la donna, il bambino, uccide il cane, la capra, l'asino, e tutto ciò che gli si para d'innanzi.

La leggenda del *Cacciatore feroce* di Bürger è una vera miseria, paragonata al cacciatore automobilista. Costui, però, è sempre rispettabile, perchè uccide nell'ebbrezza del piacere; non è come il cacciatore, che a freddo uccide i poveri uccelli o li imprigiona per accecarli. S'intende, quest'ultimo appartiene alla nobile classe della vile canaglia, alla quale nei paesi civili si prepara la sedia elettrica.

No, lo *chauffeur* o il padrone dell'automobile non sono paragonabili ai figli di Nembrod, ma a Fetonte, al figlio di Apollo, al giovine e baldo Fetonte, che s'inebria della corsa e si travolge miseramente insieme col carro e coi cavalli del Sole!

VI.

Ma lasciamo alla cronaca del giornale il grato ufficio di registrare giorno per giorno i fasti dell'« Ammazzagente », come a Roma vien chiamato l'automobile; e ritorniamo alle belle arti, che sono sempre benefiche, non per chi le esercita, ma per quella gioventù studiosa, che se ne sa servire.

La demolizione di un artista può essere il principio di una carriera. La ricerca di un ignoto, la esumazione di un artista non mai esistito, o la demolizione documentata di un glorioso antico che è passato per tradizione come una celebrità, sono tutte cose che possono far germogliare delle piante della più *hauhauhauhaute esperance.* Voglio portarvi un esempio evidente di quanto io vi dico, e poi finisco.

A Rocco de Zerbi si presentò un giovane, che era incaricato della rubrica dei teatri in non ricordo quale giornale. Il giovane era triste e chiedeva al De Zerbi qualche consiglio che lo sollevasse dalla umile condizione di *reporter* teatrale, per la quale era obbligato di assistere a tanti spettacoli perdendo il sonno, ed anche la pazienza fra imposizioni e convenienze di ogni sorta.

Il De Zerbi pensò pensò... e poi gli disse: — Senti, caro Luigino, io posso mettere a tua disposizione quattro colonne del mio giornale in due numeri, e tu mi farai un bell'articolo.

— E il tema? — domandò don Luigino.

— Il tema? Demolisci Shakespeare!

— E come?

— Leggi bene Shakespeare e vedrai che le opere di questo autore oggi non vanno più. Sono buone pel teatro dei « *pupi* »; sono opere piene d'incoerenze e

di volgarità. Shakespeare, insomma, aveva un certo talentaccio, ma non aveva coltura; era, in fondo, un asino! Fama usurpata! Ti persuade?

— Per dio! — esclamò don Luigino. — Dite la verità! Ho sempre pensato così, ma non aveva il coraggio di dirlo.

— Ebbene, mi farai quattro colonne ben ponderate; ma, sai, ci vuole spirito!

— Va bene... Grazie.

Don Luigino scrisse le quattro colonne; ma la demolizione era così scialba, così poco ragionata, che De Zerbi non volle pubblicarla.

Queste demolizioni bisogna farle almeno con spirito, con *verve*, con potenza di espressione. E qui non posso far a meno di leggervi che cosa scrive il futurista Papini, a proposito del ritrovamento della *Gioconda*, nel suo giornale *Lacerba*, dove lo spirito e la vivacità certo non fanno difetto:

« *Trenta mila persone sono passate davanti alla Gioconda col cappello in mano:*

« L'hanno ritrovata la vecchia crosta.
Lo specchio di tutto il filisteismo artistico.
La pietra di paragone del feticismo estetico.
La cuccagna delle letterature.
La calamita degli snobismi.
L'icona del passatismo.
Il paradigma del luogo comune.
La cloaca dell'imbecillità internazionale.
L'hanno ritrovata la mediocre fotografia della melensa paolotta.
L'hanno ritrovata la Gioconda!!!! »

VII.

Ma voi mi domandate: — La conclusione di tutte queste notizie, di tutte queste chiacchiere, qual'è? — Ed io vi rispondo subito, che tutto questo movimento intellettuale, e tutto questo vertiginoso svolgimento che oggi fanno le belle arti, indica che la loro fiammella non si spegne mai!

Sia pure che nomi celebri ne escano demoliti; sia pure che si eseguano ritratti dipingendo sulla tela un occhio, un naso, una coda, o molte code, molti occhi, molti nasi. Sia pure che il coloristico suono, più o meno disarmonico, del Debussismo o dello Straussismo dimostri che Riccardo Wagner sia già un passatista, e che la *Gioconda* non sia altro che la mediocre fotografia di una falsa bigotta! Tutto ciò va bene, tutto ciò vada pure! E sieno benvenute tutte le più curiose, le più strane affermazioni dell'umano intelletto, dell'intellettuale irrequietezza.

Ma io veggo un punto nero in questo orizzonte pieno di movimento, pieno di vita; e questo punto nero, o signori, sapete quale è?

È la olimpica indifferenza del pubblico!

Sì, miei illustri colleghi: il pubblico, il gran pubblico, non ama niente! Ama una sola cosa: ama di correre!...... di correre!!

INDICE